UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00380232 9

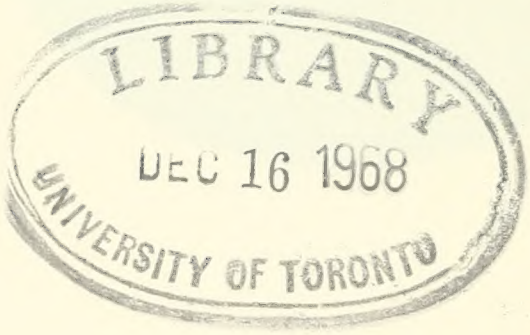
I. B. SUPINO.

FRA FILIPPO LIPPI

FIRENZE,
FRATELLI ALINARI, EDITORI.

1902.

ND
623
L758



Proprietà letteraria ed artistica riservate.

INTRODUZIONE.

Tra la fine del secolo XIV e il principio del successivo una notevole mutazione si manifesta nel sentimento e nello spirito del popolo fiorentino. Certo questa mutazione si era venuta preparando da lungo tempo; ma propriamente nei primi anni dopo l'acquisto di Pisa ne vediamo palesi gli effetti: si direbbe che nel popolo, dopo le lunghe lotte intestine, corra una vigoria nuova di giovinezza, un'insolita energia, e che un'allegra spensieratezza domini gli animi dei cittadini. Il senso del bello si ringagliardisce, si affina, si divulga, aiutato da chi aveva interesse ad accaparrarsi il favore dei più con il fasto esteriore dei costumi.

Nella città, già bella e grande, le piazze e le vie andavano acquistando ogni giorno ornamenti nuovi di chiese, di case e di palazzi; e i palazzi, non più severamente turriti, ma con vaghe loggie, aperti quasi ai passanti: e nelle loggie le feste famigliari sulle piazze, nelle chiese, feste pubbliche, religiose e civili, che

acquistavano importanza straordinaria; perchè non mancavano coloro che largamente ne facessero le spese, e i rimatori che le cantassero, e gli artefici che vi contribuissero con geniali creazioni, e la folla variopinta che ben sapeva gustarle.

Ma questa intensa avidità di vivere e di godere, se suscitò una più viva e felice percezione della realtà quasi risorgente, in miglior concordia con la vita pratica e col sentimento individuale, contribuì d'altronde ad infiacchire le coscienze, a intiepidire il sentimento religioso, e, anche più, il senso morale. « Il senso stesso del bello — scrive il Rossi — toglieva ai più colti la coscienza della mancanza o della rozzezza delle idee morali, stornando l'attenzione dall'intimo valor delle azioni umane e volgendola piuttosto a considerarne l'aspetto esterno. La parola *virtù* perdeva il suo significato cristiano; e virtuoso era chi sapesse comunque fronteggiare gli eventi in pace ed in guerra, chi conseguisse molti prosperi successi, chi ostentasse liberalità e magnificenza ».[1]

* * *

Grandi e generali sono i lamenti e le invettive e le satire, fin dal tempo del Petrarca e del Boccaccio, per citare esempi di poco anteriori al folgorare del Rinascimento, contro la corruttela dei costumi, e specialmente di quelli dei religiosi che con la pratica contraddicevano troppo alle massime bandite nelle loro prediche.

« Furono già — scrive il Boccaccio — i frati santissimi e valenti uomini; ma quegli che oggi frati si chiamano, e così vogliono esser tenuti, niuna altra cosa hanno di frate se non la cappa: nè quella altresì è di frate; perciò che, dove dagl'inventori de' frati furono ordinate strette e misere e di grossi panni, e dimostratrici dello animo il quale le temporali cose disprezzate avea quando il corpo in così vile abito avviluppavano, essi oggi le fanno larghe e doppie e lucide e di finissimi panni, e

[1] Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*. Milano, Vallardi, pag. 8.

quelle in forma hanno recate leggiadra e pontificale, in tanto che paoneggiar con esse nelle chiese e nelle piazze, come con le loro robe i secolari fanno, non si vergognano. E quale col giacchio il pescatore d'occupare nel fiume molti pesci ad un tratto, così costoro colle fimbrie ampissime avvolgendosi, molte pinzochere, molte vedove, molte altre sciocche femmine e uomini d'avvilupparvi sotto s'ingegnano, ed è lor maggior sollecitudine, che d'altro esercizio.... E, dove gli antichi la salute desideravan degli uomini, quegli d'oggi disiderano le femmine e le ricchezze.... Essi sgridano contra gli uomini la lussuria, acciò che, rimovendosene gli sgridati, agli sgridatori rimangano le femmine.... E quando di queste cose e di molte altre, che sconce fanno, ripresi sono, l'avere risposto: fate quello che noi diciamo e non quello che noi facciamo, estimano che sia degno scaricamento d'ogni grave peso.... ».[1]

Nè solo è il Boccaccio a scagliarsi contro il mal costume dei religiosi: ecco Matteo Villani, a proposito di un fulmine caduto sul campanile di Santa Maria Novella, rimproverar quei frati, che « disordinatamente passando l'umiltà della regola loro data da san Domenico, vezzosamente intendevano alle delicatezze e ai piaceri temporali »;[2] ecco Franco Sacchetti, quanto e più del Boccaccio, satireggiare nelle novelle, nei sermoni, nei versi, la mala vita dei chierici. « In loro — esclama l'autore del *Trecentonovelle* — ogni vizio di cupidità regna, avendo sempre gli animi per quella a dire menzogne, a fare escati, a tendere trappole, a vendere Iddio e le cose sacre.... che sarebbe meno male che i templi rovinassono, che essere tutti ostelli di sì viziosa gente ».[3] E altrove: « li viventi son venuti a tanto che bandiscono ogni dì le croci sopra le mogli altrui e tengono le femmine alla bandita, chiamandole chi amiche, chi mogli e chi cugine; e li figliuoli che ne nascono, loro nipoti gli

[1] *Decameron*, Giornata terza, Novella VII.
[2] Libro ottavo, cap. XLVI.
[3] Novella CCXII.

battezzano, non vergognandosi d'avere ripieni li luoghi sacri di concubine e di figliuoli nati di così dissoluta lussuria ».[1] E ricordando ancora, che « in molti tempi dell'anno vanno li gioveni e le giovene donne alli monasteri a fare le delicate merende con balli e canti e con stormenti », lamenta che « l'onestà si rimane dall'uno dei lati ».[2]

* * *

Non vogliam dire con ciò che lo spirito religioso fosse allora affievolito: sotto la veste e la forma pagana si ritrova negli umanisti stessi un sentimento non solo religioso, ma superstizioso. Nei più umili strati poi, palpita ancor vivo il senso dell'antica fede; la quale non toglie che, come già nel più rigido periodo medievale, anche e più in questo, frati e monache preghino e pecchino; e preghino magari per implorar perdono dei loro peccati. Si raggentiliscono e cambiano i costumi; ma il fondo delle cose rimane sempre lo stesso: il vecchio Capponi non dubita di chiamare i religiosi del suo tempo, *schiuma del mondo;* e il Re d'Aragona, *homini da bastonate, non da pregare.* Non meno severo è ser Lapo Mazzei, che così scriveva a Francesco Datini nel 1408: « il mondo è fatto cattivo: noi rei, e' frati piggiori.... e vannosi pur lusingando e gabbando vedove e genti, che doni loro »,[3] e altrove: « credo sia la cagione vera per che [Dio] non ci ode, perchè abbiamo accambiata e venduta l'anima; e datala, chi per avere stato, chi per cercare del danno del prossimo con torgli il suo o la moglie o altra cosa, chi co' denari e colla voglia d'arricchire, chi colla vita bestiale dell'empiere sempre il ventre »....[4] « Però che s'io vivo, e' figliuoli m'aiutino, uscirò volentieri spesso di questo mondano Faraone di Firenze, e verrò ad abi-

[1] Novella XXV.

[2] *I Sermoni Evangelici, le Lettere ed altri scritti* di Franco Sacchetti. Firenze, Le Monnier, 1857, Sermone VII, pag. 22.

[3] *Lettere di un notaro a un mercante del Sec. XIV.* Firenze, Le Monnier, 1880, vol. II, pag. 121.

[4] Ibidem, vol. I, pag. 292.

tare cogli uccelli e co' pesci, che non fanno nè dicono male: poi che gli uomini mi sono a increscimento: non veggio io da loro buon esempro ».[1]

* * *

In così fatta società non recherà sorpresa incontrare un frate che di frate ha soltanto la veste; e la veste non basta nemmeno a trattenerlo dal seguire pubblicamente, senza alcun ritegno, gli impulsi più violenti del cuore e del senso. Certo a lui meno che ad altri doveva convenire quell'abito, che non sappiamo quanto spontaneamente avesse vestito da giovinetto, e che portò indegnamente, come mostreranno i casi che narreremo.

Questi casi, per quanto scandalosi di fronte alle leggi sociali e religiose, non parevano ai suoi protettori, e non erano veramente in quella società corrotta, straordinari. In casa de' Medici, ridevano alle scappate di fra Filippo, e Cosimo era pronto sempre a perdonargliele e a fargliele perdonare anche dal pontefice.

Perchè « se in uno, che veramente sia virtuoso — scrive il Vasari — si ritrova pur qualche vizio, ancora che biasimevole e brutto, la virtù lo ricuopre tanto, che dove in un altro non virtuoso gravemente si disdirrebbe e ne sarebbe colui punito, non apparisce quasi peccato nel virtuoso: e non solamente non ne è punito, ma compassionevolmente se li comporta; portando la stessa giustizia sempremai una certa quasi reverenzia a qualunque ombra della virtù. La quale, oltre mille altri effetti maravigliosi, muta la avarizia de' principi in liberalità, rompe gli odî dell'animo, sotterra le invidie negli uomini, e alza di quaggiù fin' in cielo coloro che per fama divengono, di mortali, immortali; come in queste parti mostrò fra Filippo di Tommaso Lippi ».

Vero è che questo preambolo parve poi allo stesso Vasari esagerato, onde nella seconda edizione della *Vita* lo tolse di sana

[1] Ibidem, vol. II, pag. 85.

pianta: ma è pur certo che agli uomini veramente superiori tutti i tempi hanno volentieri usato molta indulgenza in virtù delle opere loro; e l'irrequieto nostro frate « lavorò con tanta maravigliosa grazia e finitissimamente unì le cose sue — sono ancora le parole del biografo — che sempre dagli artefici in pregio, e dai moderni maestri è stato con somma lode celebrato; e ancora, mentrechè la eccellenza di tante sue fatiche la voracità del tempo terrà vive, sarà da ogni secolo avuto in venerazione ».[1]

Della grande libertà che, nonostante la veste, gli assicurava l'ingegno suo e l'ammirazione dei suoi mecenati, Filippo usò e abusò largamente: Quando si sentiva l'estro, dipingeva; quando più mondani pensieri lo occupavano, si dava, senza ritegno, in braccio ai piaceri, così da spendere straordinariamente nelle cose d'amore, « delle quali — scrive il Vasari — del continuo, mentre che visse, fino alla morte si dilettò. Ed era tanto perduto — prosegue il biografo — dietro a questo appetito, che all'opere prese da lui, quando era in questo umore, poco o nulla attendeva. Onde una volta, fra l'altre, Cosimo de' Medici, facendogli fare un'opera in casa sua, lo rinchiuse, perchè fuori a perder tempo non andasse. Ma egli, statoci già due giorni, spinto da furore amoroso, anzi bestiale, una sera con un paio di forbici fece alcune liste de' lenzuoli del letto, e da una finestra calatosi, attese per molti giorni a' suoi piaceri. Onde non lo trovando e facendone Cosimo cercare, al fine pur lo ritornò al lavoro: e d'allora in poi gli diede libertà, che a suo piacere andasse; pentito assai d'averlo per lo passato rinchiuso, pensando alla pazzia sua ed al pericolo che poteva incorrere. Per il che, sempre con carezze si ingegnò di tenerlo per l'avvenire: e così da lui fu servito con più prestezza; dicendo egli, che l'eccellenze degli ingegni rari sono forme celesti e non asini vetturini ».[2]

---

[1] Vasari, *Le Opere* con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, Sansoni, 1878, vol. II, pag. 619.

[2] Ibidem, pag. 616.

Così Cosimo de' Medici intratteneva e rimunerava largamente questa « forma celeste » (oggi si direbbe *superuomo*), facendogli dipingere una Natività per la cappella del suo palazzo, e non contento di procurargli l'ammirazione della famiglia — anche la moglie fece eseguire dal pittore una tavola per l'eremo di Camaldoli — volle a lui propiziare il papa Eugenio IV mandandogli in dono alcune storiette.

* * *

Nelle strettezze in cui si trovò spesso l'artista, per i bisogni di una vita agitata e spendereccia, non invano si rivolse alla liberalità dei protettori. Nel 1439 scriveva a Piero de' Medici lagnandosi dello scarso prezzo attribuito a un suo dipinto e pregando che gli fosse venduto a credito un poco di grano e di vino per avere a suo carico *sei nipoti fanciulle da marito, e di più infermi e disutili;* nel 1442, per rimediare alle sue strettezze, Cosimo gli fece ottenere da Eugenio IV la nomina a rettore e abate commendatario a vita della chiesa parrocchiale di San Quirico a Legnaia presso Firenze. Eppure con tutta la rinomanza cui era salito, eppur con le commissioni ch'ebbe sempre numerose, il suo stato non migliorò mai: non già perchè fossero scarsi i compensi alle sue opere o lo abbandonassero i munifici protettori, sì bene per la vita che menava soverchiamente libera

I.

Gli avvenimenti più strani, le avventure più straordinarie turbano di buon' ora l' esistenza del nostro artista. Il Vasari racconta, che trovandosi fra Filippo nella Marca d'Ancona e diportandosi un giorno per mare con certi amici in una barchetta, furono tutti insieme presi dai Mori e menati in Barberia, dove stettero schiavi diciotto mesi. Ma poichè Filippo si mise a ritrarre il padrone, « coi suoi abiti indosso alla moresca », e sembrando questo a tutti un miracolo, « non s'usando il disegno nè la pittura in quelle parti », ottenne facilmente la libertà. « Avendo poi lavorato alcune cose di colore al detto suo padrone, fu condotto sicuramente a Napoli; dove egli dipinse al re Alfonso, allora duca di Calavria, una tavola a tempera, nella cappella del castello, dove oggi sta la guardia ».[1]

Questo avvenimento — e ciò a tutta prima potrebbe dare ad esso maggior parvenza di verità — è stato narrato quasi con le stesse parole dal Bandello nella novella LVIII.

Non sarà male aver sott'occhio anche il racconto del novellatore, che nella lettera dedicatoria *alla molto illustre e virtuosa heroina la S. Ginevra Rangona e Gonzaga* immagina di avere appresa questa *bella historietta* dalla bocca stessa di Leonardo da Vinci, il quale la narrò per mostrare che « gli eccellenti pittori sempre furono honorati ».

« .... Ora veniamo a i tempi nostri, e parliamo d'un pittor fiorentino e d'un corsaro di mare. Fu in Firenze Tomaso Lippi, il quale ebbe un figliuolo chiamato Filippo, che d'anni otto,

[1] Vol. II, pag. 614 e 615.

essendo morto il padre, nè avendo come sostentar la vita, fu da la povera madre dato a' frati del Carmeno. Cominciò il fraticello in luogo d' imparar lettere, tutto il dì ad imbrattar carte e mura, facendo qualche schizzo di pittura. Il che veduto dal priore, e conosciuta l' inclinazione del fanciullo, gli diede comodità di darsi a la pittura. Era nel Carmino una cappella di nuovo dipinta da un eccellente pittore: piaceva ella molto a fra Filippo Lippi (chè così il fraticello era appellato), onde tutto il dì v' era dentro con altri garzoni a disegnare, e gli altri di così gran lunga avanzava di prestezza e di sapere, che appo ciascuno che il conosceva era ferma et universal openione, ch' egli ne l' età matura devesse riuscire pittor eccellentissimo. Ma fra Filippo nel fiorir de gli anni, non che ne l' età matura, tanto s' avanzò, e così divenne nel dipinger perfetto, che tante lodevoli opere fece, che fu un miracolo, come in Firenze nel Carmeno et in altri luoghi oggidì si può vedere. Il perchè, sentendosi da molti lodare, e rincrescendogli la vita fratesca, lasciò l' abito da frate, ancor che già fosse ordinato diacono. Fece molte belle tavole dipinte al Magnifico Cosimo de' Medici, al quale fu di continovo carissimo. Era il pittore sovra modo libidinoso, et amator di femine, e come vedeva una donna che gli fosse piacciuta, non lasciava cosa a far per averla, e le donava tutto ciò che aveva: e mentre in lui questo umor regnava, egli nulla o poco dipingeva. Faceva fra Filippo una tavola a Cosimo de' Medici, che egli voleva donar a Papa Eugenio Veneziano: e veggendo il Magnifico, che egli assaissime volte lasciava il dipingere e dietro a le femine si perdeva, volle tirarlo in casa, e ve lo tirò, a ciò che fuor non andasse a perder tempo, et in una gran camera lo rinchiuse. Ma statovi a gran pena tre giorni, la seguente notte, con un paio di forbici fece alcune liste de le lenzuola del letto, e da una finestra calatosi, attese per alquanti giorni a' suoi piaceri. Il Magnifico Cosimo, che ogni dì era solito visitarlo, non lo trovando, molto fu di mala voglia; e mandatolo a cercare, lo lasciò poi dipingere a sua volontà; e fu da lui con prestezza servito,

dicendo egli, che i pari suoi d'ingegni rari e sublimi sono forme celestiali, e non asini da vettura. Ma vegniamo al fatto, per cui mosso mi sono a ragionarvi di lui, per mostrarvi che la vertù ancora appresso a i barbari è onorata.

» Era fra Filippo ne la Marca d'Ancona, et andando un dì in una barchetta con alcuni amici suoi a diportarsi per mare, ecco che sovragiunsero alcune fuste d'Abdul Maumen, gran corsaro, allora, de le parti di Barbaria, et il buon fra Filippo con i compagni fu preso, e tutti furono tenuti schiavi, e messi a la catena, et in Barberia condotti, ove in quella miseria furono tenuti circa un anno e mezzo. Nel qual tempo in vece del pennello, conveniva al Lippi, a mal suo grado, menar il remo. Ora, essendo tra l'altre una volta fra Filippo in Barberia, non essendo tempo da navigare, fu posto a zappare e coltivar un giardino. Aveva egli in molta pratica Abdul Maumen suo padrone; onde, toccato dal capriccio, un giorno quello con carboni sì naturalmente suso un muro ritrasse, con suoi abbigliamenti a la moresca, che proprio assembrava vivo. Parve la cosa miracolosa a tutti, non s'usando il disegno nè la pittura in quelle bande. Il che fu cagione che il corsaro lo levò da la catena, e cominciò a trattarlo da compagno, e per rispetto di lui fece il medesimo a quelli che seco presi aveva. Lavorò poi fra Filippo con colori alcuni bellissimi quadri, et al padrone gli diede, il quale per riverenza de l'arte, molti doni e vasi d'argento gli diede, et insieme con i compagni libero e salvi con le robe a Napoli fece per mar portare. Certo gloria grandissima fu questa de l'arte, che un barbaro, natural nostro nemico, si movesse a premiar quelli che schiavi sempre tener poteva. Nè meno fu la virtù di fra Filippo tra noi riverita. Ebbe modo egli d'aver una bellissima giovine fiorentina, detta Lucrezia, figliuola di Francesco Buti cittadino, e da quella ebbe un figliuolo chiamato anco egli Filippo, che poi riuscì pittore molto eccellente. Vide Papa Eugenio molte meravigliose opere di fra Filippo, e tanto l'amò, tenne caro e premiò, che lo volle, ancor che fosse diacono, dispensare che potesse prender la Lu-

crezia per moglie. Ma egli non si volse a nodo matrimoniale legare, amando troppo la libertà ».[1]

* * *

La relazione strettissima, che lega questa novella con la biografia del Vasari è di per sè evidente: non così facile invece ci sembra determinare cui spetti la priorità fra i due scrittori contemporanei. Ricordiamo, che la prima edizione delle *Novelle* è del 1554, e del 1550 la prima delle *Vite*; ma che anche prima della stampa, alcune novelle del Bandello erano state divulgate e giravano manoscritte:[2] e che il Vasari, come tutti sanno, moltissimo amò di infiorare di cotali aneddoti le sue biografie prendendoli a prestito, senza grandi variazioni, dal Sacchetti e da altri novellieri. Tuttavia nel caso presente, poichè la novella bandelliana ha in sè anche un po' della biografia, non oseremmo decidere, e lasceremo questo compito a chi vorrà darci lo studio delle fonti del Bandello. Certo, se si potesse accertare che entrambi i racconti derivano da un terzo e più prossimo ai tempi del Lippi, crescerebbe la probabilità della pericolosa avventura toccata a Filippo per opera dei corsari barbareschi: sebbene essa non sia, per quei tempi, affatto straordinaria, nè sia insolita la felice soluzione, dovuta, anche una volta, alla potenza universale dell'arte.

Nè a escludere assolutamente la storicità di questo racconto basta l'affermazione del Milanesi, che il nostro pittore dimorò continuamente in Toscana dal 1432 al 1439.[3] Perchè, se è vero che la tavola per il duca di Calabria, ossia più propriamente per Alfonso re di Napoli, fu dipinta in Firenze nel 1467, come risulta da due lettere di Giovanni di Cosimo de' Medici a Bar-

[1] Cfr. Masi, *Vita Italiana in un sonetto del Cinquecento*. Bologna, Zanichelli, 1900, pag. 184.

[2] *La prima parte de le Novelle del Bandello*, in Lucca presso il Busdraghi MDLIIII, pag. 364 e seg.

[3] Vasari, vol. II, pag. 615, nota 1.

tolommeo Serragli suo segretario a Napoli,[1] è pur certo che nessuna memoria si ha del pittore nella città natia dal 1431, nel quale anno egli uscì dal convento del Carmine, al 1434, in cui, secondo il Milanesi, gli sarebbe stata allogata la Incoronazione di Nostra Donna per l'altare maggiore di Sant'Ambrogio.[2] E poi vedremo che questo ultimo quadro non fu commesso a Filippo nel '34, come vorrebbe il Milanesi nel prospetto cronologico delle opere di lui, ma dopo il '40; e che fino al '37, nel quale anno gli fu allogata la tavola per la chiesa di Santo Spirito, nessuna notizia ci rimane dell'artista a Firenze.

* * *

Se i primi anni della vita di fra Filippo sono immersi in profonda oscurità, non mancano notizie dei suoi anni più tardi; e queste ci confermano che non esagerò il Vasari quando lamentò le privazioni durate dal frate carmelitano, ma che non furono neppure ingiuste le accuse che scrittori di ogni tempo lanciarono contro i costumi dell'uomo.

Nel 1450 egli aveva nella sua bottega un Giovanni di Francesco del Cervelliera da Rovezzano, il quale è dal Vasari ricordato come allievo di Andrea del Castagno. Costui, mettendosi sotto la disciplina del Lippi, aveva fatto col maestro una convenzione, per la quale, tra l'altre cose, Filippo si obbligava di pagare al discepolo alla fine dell'anno quaranta fiorini d'oro. Giunto quel termine, Giovanni richiese il pagamento della somma, ma il frate si rifiutò, dicendo di averla già pagata, e ne mostrava quietanza di propria mano dello scolare sotto la prima scritta fatta da lui. Il che negando Giovanni e affermando il maestro, ne nacque una lite, portata da ultimo innanzi la curia vescovile di Firenze. E messer Raffaello dei Primaticci da Bologna, vicario generale

[1] Gaye, *Carteggio inedito di artisti,* vol. I, pag. 180, e Cavalcaselle, *Storia della Pittura,* vol. V, pag. 190.

[2] Vol. II, pag. 645. Prospetto cronologico della Vita e delle Opere di fra Filippo.

dell'arcivescovo frate Antonino, udite le parti, e trovando che l'una negava e l'altra affermava il pagamento, per conoscere la verità fece porre entrambi i litiganti in carcere. Il frate, vinto dal dolore, per la tortura cui fu sottoposto, confessò di aver falsificato quella parte della scritta dove era la quietanza di Giovanni. Per questa ragione, e anche perchè egli si teneva continuamente lontano dalla sua chiesa, nonostante che dalla curia fosse stato più volte ammonito, con sentenza pronunziata dal vicario suddetto il 19 di maggio del 1455, fu rimosso dal governo e dall'amministrazione di San Quirico a Legnaia. Da questa sentenza fra Filippo si appellò a Roma, e potè ottenere che la sua causa fosse rimessa nelle mani del vescovo di Fiesole e di messer Ugolino Giugni. Ma la curia fiorentina fece opposizione, e intimò al vescovo di Fiesole di non intromettersi in questa faccenda, scrivendo contemporaneamente a Roma che fra Filippo aveva nella sua appellazione rappresentato falsamente i fatti; onde Papa Callisto III, con breve del 15 luglio 1455, confermò il primo giudizio e ordinò che il pittore (*qui plurima et nefanda scelera perpetravit*) fosse immediatamente privato di quella chiesa; e dai patroni di essa, i Bostichi, gli fu sostituito il maestro Tommaso de' Quercetani, frate dell'ordine dei Predicatori. Ma poichè nel 1457 Filippo si chiama tuttavia in atto pubblico, rettore e commendatario di San Quirico a Legnaia, convien credere che, pur dopo il breve pontificio, gli fosse stata lasciata l'amministrazione temporale. A malgrado di così scorretta condotta, nel 1452 fu nominato cappellano delle monache di San Niccolò de' Fieri di Firenze, e nel '56, cioè dopo la sentenza papale, restò pur sempre cappellano del convento di Santa Margherita a Prato, del quale aveva avuto il ministero sino dal '52.

* * *

Fra le avventure amorose, e le strettezze economiche, troppo spesso egli non riusciva a mantenere gli impegni presi: troppo

a lungo s'indugiava talvolta nelle sue opere, quando non accadeva di peggio: che avuta, cioè, la commissione, affidasse ad altri — e per di più a pittori mediocri — il lavoro, gabellandolo poi per proprio, ed esigendone tuttavia il prezzo pattuito nel contratto. Da Antonio del Branca, perugino, che abitava in Firenze, gli fu dato a fare, il 16 febbraio del 1451, un dipinto per la somma di settanta fiorini d'oro. Compiuta l'opera, fra Filippo ne richiese il prezzo, ma il Branca si rifiutò di pagarlo, perchè non solo la tavola non era della qualità convenuta, ma ancora perchè appariva evidente che fra Filippo l'aveva fatta dipingere a un altro artefice.

Nel luglio del 1459 ebbe di nuovo a litigare per il prezzo di un quadro con Lorenzo de' Manetti, che glielo aveva commesso: e furono arbitri della causa messer Ugolino de' Giugni e il vicario della curia arcivescovile. Nel '57 fu costretto a lasciare a un tratto la sua bottega in Firenze, perchè il padrone della casa si compensava della pigione mancatagli togliendo di là gli oggetti che vi si trovavano. Nel 1458, ai 27 di maggio, Giovanni de' Medici scriveva a Bartolomeo Serragli a Napoli: *e così dello errore di fra Filippo n'aviamo riso un pezzo,*[1] alludendo evidentemente alla più grossa delle avventure amorose ch'egli ebbe con suor Lucrezia, la monaca del convento pratese.

* * *

Era di natura così infiammabile, che « vedendo donne che gli piacessero, se le poteva avere, ogni sua facultà donato le arebbe; e non potendo per via di mezzi, ritraendole in pittura, con ragionamenti la fiamma del suo amore intiepidiva ».[2] Come cappellano del convento di Santa Margherita a Prato, avendo, naturalmente, il modo d'introdursi nel monastero, vide fra le monache la giovine Lucrezia figlia di Francesco Buti, cittadino fiorentino,

[1] Gaye, *Carteggio inedito di artisti,* vol. I, pag. 180.
[2] Vol. II, pag. 616.

e se ne invaghì perdutamente. L'ordinazione, che la badessa gli fece di una tavola per il convento, parve, e fu di fatto, la fortunata occasione che doveva farlo entrare in relazione con la donna del suo cuore. Col pretesto di ritrarre in quella tavola la Lucrezia, Filippo richiese la badessa che per ciò la giovine suora posasse innanzi a lui. Alla qual domanda, parendole la cosa di gran pericolo, e conoscendo forse che sorta d'uomo si nascondesse sotto i panni di quel frate, la Madre non volle dapprima accondiscendere; ma tanto seppe dire e fare il pittore che da ultimo ottenne ciò che voleva. Trovandosi così spesso con la Lucrezia, e avendo grande agio, mentre dipingeva, di intrattenersi con lei in piacevoli ragionamenti, si andava naturalmente accendendo sempre più nell'amorosa passione. E non era uomo da intiepidire, come dice il Vasari, la fiamma con soli ragionamenti!

A sua volta, la Lucrezia non dovette star molto a confessare a lui, nella crescente intimità dei loro colloqui, come fosse stata messa in convento, contro voglia, dal fratello maggiore, dopo la morte del padre, per scemare il carico della famiglia (ebbe Francesco Buti dalla sua seconda moglie dodici figliuoli), e a forza vestita monaca, proferisse poi i solenni voti, forse fece anche destramente intendere che di gran cuore sarebbe uscita da quel ritiro per godersi anche lei la sua parte di vita. Fra Filippo, che di imprese d'amore doveva aver già non piccola esperienza, profittando della festa della sacra Cintola, che ogni anno si celebra in Prato con grande solennità e gran concorso di popolo, mentre le altre suore erano tutte occupate nella cerimonia, rapì facilmente la bella monacata a forza, e la fece sua.

Non andò molto che la sorella di Lucrezia, Spinetta, pur essa nel convento di Santa Margherita, raggiunse la casa di fra Filippo, e che altre tre monache si fuggirono coi loro innamorati dal convento.

Tutto questo nel 1457. Due anni dopo, Lucrezia era tornata al chiostro insieme con la sorella e con le altre fuggitive; e

aveva con loro rinnovato i solenni voti. Ma questi dopo la prima rottura legavano troppo poco: la Lucrezia fuggì una seconda volta, e sappiamo che nel 1461 abitava con la sorella in casa del pittore.

Non mancò per questi scandali, troppo patenti, un'accusa segreta contro il frate e il procuratore del monastero, ser Piero di Antonio Rocchi, notaio pratese. Ma fra Filippo, grazie alla intercessione di Cosimo, ottenne da Pio II, per sè e per la sua donna, il proscioglimento dai sacri voti e il perdono di ogni cosa: e così potè diventare legittimo anche quel Filippino, che nato già prima della unione con la Lucrezia, doveva, sotto la disciplina del Botticelli, gareggiare nell'arte col maestro.[1]

Questa avventura dette, naturalmente, buona materia a romanzieri e a pittori che narrarono e colorirono anche più fantasticamente i casi del frate: nè mancò chi legasse questa storia d'amore con la traversia toccatagli per opera dei corsari, e aggiungendovi ancora altre fantasie, componesse una vita di Filippo come questa, molto immaginosa, che leggiamo in uno storico della pittura italiana:

« Lippi était moine, et n'avait de religieux que le costume. Dans un couvent de femmes où il avait été appelé pour décorer de ses peintures un maître-autel, il se prit de passion pour une religieuse et l'enleva. Arrêté pour ce crime, il fut jeté en prison, et s'échappa, chercha à gagner d'autres contrées, prit la mer, et tomba entre les mains de corsaires barbaresques. Après dix-huit mois d'esclavage, il reçut sa liberté en récompense du portrait qu'il avait fait de son maître. Il rejoignit sa religieuse en Sicile, vécut avec elle pendant plusieurs années, et mourut à Spolète, empoisonné par les parents de cette femme, au moment où les Médicis, ses protecteurs, venaient d'obtenir une bulle qui les relevait, lui et elle, de leurs vœux et autorisait leur mariage ».[2]

---

[1] Seconda nacque nel 1465 l'Alessandra, che nel 1487 sposò Ciardo di Giuliano Ciardi da Tavola del contado di Firenze.

[2] J. Coindet, *Histoire de la peinture en Italie*. Paris, Renouard, 1873, pag. 43.

* * *

La protezione di Cosimo e la indulgenza papale avevano salvato Filippo da peggiori mali; ma la potestà ecclesiastica, insieme con gli ufficiali di Notte e Monasteri, dovettero di necessità, levargli la cappellania di Santa Margherita e proibirgli di entrare in quel monastero. Per le stesse ragioni perdette anche la rettoria della chiesa parrocchiale di San Quirico a Legnaia, e così, venendogli meno i principali proventi, fu forzato a ritrarre dall'arte sola il sostentamento della famiglia.

* * *

Dopo il lavoro della cattedrale di Prato, narra il Vasari, che richiesto per mezzo di Cosimo dalla comunità di Spoleto di andare là a dipingere nella chiesa principale, vi si recasse con fra Diamante, e che a Spoleto morisse di veleno: « Perciocchè dicono che essendo egli tanto inclinato a questi suoi beati amori, alcuni parenti della donna da lui amata lo fecero avvelenare. » Che questa fosse la Lucrezia non è credibile, perchè nè il fratello di lei nè altri di sua famiglia, quando essa fuggì due volte dal convento per vivere col frate, ebbero a mostrarne risentimento; e sarebbe troppo strano che più tardi, quando l'unione già era stata legittimata dal pontefice, i parenti di lei facessero una vendetta che non avrebbe avuto ragion d'essere. Ma la notizia del Vasari potrebbe anche riferirsi ai parenti di altra donna con la quale fra Filippo avesse amoreggiato a Spoleto; e questo caso, se anche non accertato da altri documenti, o da altre tradizioni, è pur troppo credibile, data la natura e le avventure precedenti dell'uomo. Ma all'uomo che molto amò, molto deve essere perdonato; e tanto più se egli finì per scontare l'amore con la vita!

II.

Veniamo all' artista.

Mentre il Brunelleschi e il Ghiberti perfezionavano l'arte con lo studio della prospettiva, il primo insegnandone i principii a Masaccio, il secondo applicandone le leggi al bassorilievo; mentre Donatello andava preparandosi a far meravigliare i suoi cittadini con la rivelazione del suo stile originale e vigoroso; mentre alcuni pittori si davano allo studio del vero senza troppa cura di scelta, quasi dimentichi del fine più alto cui deve mirare l'arte; fra Filippo riusciva a fondere l'ideale mistico del secolo antecedente con lo studio della natura, dedicandosi alla ricerca del vero, ma sempre con la norma di un originale sentimento di grazia; e innestando sul fondo tradizionale forme più sicure e più libere di arte, iniziava quel felice risveglio che doveva produrre tutto un rivolgimento artistico ed estetico, e condurre all' unione equilibrata del reale e dell' ideale, attraverso il conseguimento della forma perfetta.

Più fortunato di tanti altri, che pur da Masaccio presero le mosse, potè il Lippi, ancor giovinetto, nella chiesa del Carmine, assistere addirittura allo svolgersi di quelle mirabili creazioni (vera e grande scuola a tutti gli artisti) e, nell' età in cui più efficaci e più durevoli sono le impressioni, potè così respirare tutta l'aura feconda di verità, tutto il sentimento della natura che spira da questi affreschi immortali. Da quelle opere Filippo, naturalmente, non tolse che quanto la sua mente era capace d' intendere, quello che il suo temperamento era atto a ricevere. Il carattere leggiero lo fece osservatore superficiale: ma fu fortuna; perchè così egli non esagerò, come Paolo Uccello, la ricerca del

vero al punto da sopprimere per lo studio della prospettiva il colore; nè come Andrea del Castagno egli rese con energica crudezza il carattere delle figure: accoppiò invece a un sano realismo una allegra sensualità; animò le sue creazioni di giocondi sorrisi; nelle sue opere infuse una grazia serena ed una amabile poesia.

* * *

Come contrasto di vita e d'arte col nostro frate, torna subito alla mente il nome di un altro frate, del domenicano Giovanni, che fu detto l'Angelico per il candore dei costumi e per la gentilezza delle sue opere; del pittore serafico, che con sentimento non mai più uguagliato rappresentò le estasi dei santi e dei beati, le gioie dei celesti, le nobili visioni di un'anima innamorata del cielo. Dalle castigate e adorabili pitture dell'Angelico a quelle di fra Filippo, in cui pur penetra un qualche riflesso dell'arte del pio domenicano, quanta distanza! Sono due ideali quasi opposti che cercano d'incarnarsi: da un lato il sentimento religioso più puro; dall'altro il culto della grazia più squisita.

L'Angelico dipinge pregando; il Lippi, con serena giocondità, col vivo desiderio di godimento, guarda lieto le cose del mondo, e dipinge amando con trasporto la vita e tutto quanto in essa palpita di bello e di vivace ai sensi. Egli passa — incosciente e sodisfatto — da un amore all'altro; lamenta le sue strettezze, ma il bisogno non lo costringe più forte al lavoro; piange le sue miserie, ma seguita imperturbato per la stessa via. Con lui spariranno dall'arte fiorentina l'estasi e il raccoglimento: il mondo dello spirito cederà il posto al mondo della realtà.

* * *

Di un'arte così personale come quella di Filippo, se è evidente l'intimo nesso che la lega con la vita avventurosa dell'uomo, non così è facile indicare le origini o gli svolgimenti.

Il Vasari, che qualche cosa doveva pur dire dei primi passi dell'artista, narra, ossia ripete per lui come per tanti altri, la solita rivelazione che Filippo fece del suo ingegno pittorico nelle prime scuole. « Essendo questo putto tenuto con gli altri in noviziato e sotto la disciplina del maestro della grammatica, in cambio di studiare, non faceva mai altro che imbrattare con fantocci i libri suoi e degli altri; onde il priore si risolvette a dargli ogni commodità ed agio di imparare a dipignere. Era allora nel Carmine la cappella da Masaccio nuovamente stata dipinta, la quale, perciocchè bellissima era, piaceva molto a fra Filippo; laonde ogni giorno per suo diporto la frequentava; e quivi esercitandosi di continuo, in compagnia di molti giovani che sempre vi disegnavano, di gran lunga gli altri avanzava di destrezza e di sapere; di maniera ch' e' si teneva per fermo che e' dovesse fare col tempo qualche maravigliosa cosa ».[1]

La cappella del Carmine, fatta costruire da Felice di Michele di Piuvichese Brancacci nel 1422, fu dipinta prima da Masolino poi da Masaccio; e quando questi partì da Firenze, avanti il 1428, anno della sua morte, fra Filippo aveva ventidue anni. Nel libro delle spese del Convento del 1430-31 egli si trova designato con l'appellativo di pittore: è certo quindi che assistette — come abbiamo detto in principio — al sorgere di quelli affreschi, che tanto efficace azione esercitarono sul progressivo sviluppo delle arti e non meno sull'educazione di lui. Ma se pure, come vuole il Vasari, fra Filippo si dilettò di disegnare da quelle pitture, è probabile che qualche miniatore del convento lo abbia iniziato nell'arte e che, sotto la guida di Masolino, abbia compiuta la propria educazione.

Il Vasari aggiunge che lo spirito di Masaccio era entrato nel corpo di fra Filippo; ma l'esagerata affermazione è contraddetta dalle opere stesse del Nostro, nelle quali non si riscontra quella grandiosità e severità di composizione e di linee, quella nobiltà

[1] Vol. II, pag. 612 e seg.

di carattere, quella larghezza di panneggiamenti e quella naturalezza di movimenti onde Masaccio seppe animare le sue creazioni. Le studiò certamente Filippo, e mostrò di averne tratto profitto quando si accinse alla decorazione del coro della pieve di Prato: ma è certo che anche prima di Masaccio egli aveva avuto a guida Masolino, il quale può veramente considerarsi il suo primo maestro.

* * *

Dipingeva Masolino nel Carmine tra il 1423 e il '25, e fra Filippo, all'età di diciotto anni, dovette appunto trovarsi già avviato nel disegno e nella pratica del colorire e quindi perfezionarsi sotto così abile maestro; e certi caratteri di somiglianza che si trovano nelle prime opere di fra Filippo e dell'Angelico, derivano indubbiamente, più che da scambievoli influssi, da affinità di scuola. Scrive, infatti, il Vasari, che Masolino « cominciò a fare ne' volti delle femmine l'arie più dolci; ed ai giovani gli abiti più leggiadri che non avevano fatto gli altri artefici vecchi, ed anco tirò di prospettiva ragionevolmente. Ma quello in che valse più che in tutte l'altre cose, fu nel colorire in fresco; perchè egli ciò fece tanto bene, che le pitture sue sono stimate ed unite a tanta grazia, che le carni hanno quella maggior morbidezza che si può imaginare ».[1] Questi caratteri fondamentali dell'arte di Masolino vediamo chiaramente ripresursi nel discepolo: vi ritroviamo i colori chiari, rosei, la fluidità del piegare, la maniera finamente fusa, la grazia nei tipi delle Madonne. Nel progressivo fiorire delle sue facoltà artistiche, nel perfezionamento della tecnica, nel rendersi sempre più padrone del vero, fra Filippo arricchisce lo studio della natura con la scienza della prospettiva e del chiaroscuro, con la grazia e con la spontaneità dei movimenti. E come prima rende nelle sue figure femminili un tipo indefi-

[1] *Vita di Masolino*, vol. II, pag. 267.

minato e quindi più rispondente al carattere religioso della tradizione sacra, a poco a poco, derivando i suoi personaggi più direttamente dal vero, li modifica, sino a riprodurre, compiacendosene, una caratteristica fisonomia femminile dalla testa un po' depressa e quadrata, per poi darci — nella sua realtà — il ritratto della sua donna.

Il Vasari racconta che Carlo Marsuppini, il quale gli dette a fare una Incoronazione della Vergine, richiamò l'attenzione del pittore sulle mani che egli soleva dipingere, « perchè molto le sue cose erano biasimate »; e se troppo spesso infatti le sue figure hanno le estremità infantili, egli cerca poi di correggere il difetto, e non già coprendole o nascondendole, come dice il biografo, ma disegnandole correttamente, in più giusta proporzione con le figure.

* * *

Ma l'incanto speciale delle sue composizioni sta tutto nel sentimento ch'egli ebbe per le bellezze naturali e che profuse nelle opere, così da farne la nota caratteristica e personale dell'arte sua. Egli sa arricchire con la fantasia le tradizionali composizioni; animarle con un soffio di vita nuova; vivificarle con lo scintillio del colorito. Non è più la Vergine, ideale figura, che adora il Bambino, è una mamma che si compiace nell'amore del suo neonato; non è la celeste Donna *tutta in sè ristretta,* che ascolta timida il messaggio divino, è una fanciulla che si china umanamente — quasi compiacendosene — alle dolci parole dell'Annunziatore; non è la Madonna *umile in tanta gloria,* che riceve la corona dalle mani del Figlio, è una Donna glorificata fra una folla di uomini, di donne e di fanciulli che si compiacciono di così magnifica festa, quasi più lieti di apparire in così *alto loco,* che non compresi di devota reverenza verso quella eletta.

Quando l'elemento umano penetra così intensamente nell'opera d'arte, l'idealità vien meno nella preponderante ricerca

del vero. Allorchè Filippo formava la sua maniera, la mistica tradizione, a malgrado delle nuove correnti di pensiero e di vita realistica, durava ancora vivace; ma il vero era così gentile in quella primavera artistica fiorentina, ma così giovine e vigoroso era il sentimento di cui il nostro artista si rendeva interprete, che la giusta sintesi della realtà e della idealità si produsse quasi spontaneamente in lui. Egli sarà il pittore della vita in un periodo in cui la vita si rivelerà con più espansione sotto il soffio potente di un generale rinnovamento della coscienza umana.

I.

(1406-1452.)

Da Tommaso di Lippo verso il 1406 nacque Filippo in contrada detta Ardiglione, sotto il canto alla Cuculia, dietro il convento dei frati Carmelitani. Rimasto ancor fanciullo orfano e povero, fu raccolto dalla zia paterna Lapaccia, la quale, non avendo come sostentar la vita, lo mise a otto anni nel vicino convento del Carmine. Quivi egli passò circa sei anni con quei religiosi, che gli insegnarono le prime lettere e tanto di grammatica quanto bisognava a pigliare i primi ordini del chiericato.

Vestito frate a quindici anni, e dopo l'anno di noviziato, fece solenne professione l'otto di giugno 1421, presenti fra Pietro da Prato, priore, e altri religiosi del convento. Nei libri delle spese del Carmine dal 1418 al 1438, Filippo apparisce per la prima volta sotto l'anno 1421 tra i frati ai quali il convento dava un sussidio per farsi l'abito. Sul finire del 1431, abbandonò il chiostro pur rimanendo frate: per quale ragione non sappiamo: forse le misere condizioni della famiglia lo costrinsero a cercare fuori del Carmine qualche maggior profitto dall'arte; certo, l'indole sua irrequieta, crescendo con gli anni, lo trovava volentieri ad allontanarsi dalla regola claustrale.

* * *

Là dove Masolino e Masaccio avevano lasciato così grandi impronte del loro spirito novatore, anche fra Filippo dipinse di terra verde, secondo il Vasari, nel chiostro vicino alla Sagra di Masaccio, un papa che conferma la regola dei Carmelitani e un san Giovan Battista, con alcune storie della sua vita; e in un pilastro, dentro la chiesa, un san Marziale. Ma tutte queste pitture, condotte molto probabilmente avanti il 1431, furono distrutte dal tempo o dall'incendio del 1771.[1]

Come già accennammo, il Vasari racconta che, cavatosi l'abito, il pittore mosse per la Marca d'Ancona, e, rapito dai corsari, fu loro schiavo per diciotto mesi. Se ciò veramente accadde appena egli ebbe abbandonato il convento, Filippo sarebbe rimasto in Barberia sino alla metà circa del 1433. Anche ricorda il Vasari, che ai suoi tempi si vedevano in Padova alcune pitture di lui; e il padre Gonzati riporta un pagamento fatto il 1° luglio del 1434 *per onze ij de azurro oltramarino a fra Filippo da Fiorenza che adorna lo tabernacolo de le reliquie.*[2] Questa notizia trova conferma nell'Anonimo Morelliano, il quale più particolarmente dice che fra Filippo avrebbe dipinto a fresco nella chiesa del Santo di quella città un' Incoronazione di Nostra Donna sopra il primo pilastro a man manca entrando in chiesa, e nella cappella del Podestà alcune pitture insieme con Ansuino da Forlì e con Niccolò Pizzolo padovano.[3] Ma verso il 1437 il pittore era certo ritornato a Firenze, poichè allora gli fu data a fare dai Capitani di Orsanmichele la tavola per la cappella Barbadori nella sagrestia della chiesa di Santo Spirito.

Così dunque, mancando — contrariamente alle affermazioni del Milanesi — qualunque notizia di lui negli anni fra il '31 e il '37,

---

[1] Cfr. Vasari, vol, II, pag. 613, nota 3.

[2] Gonzati, *La Basilica di Sant'Antonio di Padova.* Padova, S. Bianchi, 1852, vol. I, pag. xli. Documento XXXV, nota 1.

[3] Edizione Frizzoni. Bologna, Zanichelli, 1884, pag. 7 e 76.

nulla si opporrebbe ad accogliere le affermazioni del Vasari e dell'Anonimo Morelliano intorno alla sua dimora in Padova. Si è sospettato che quel fra Filippo frescante al Santo potesse essere artefice diverso dal nostro: ma in verità troppo strana ci sembra, e proprio in quelli anni, l'esistenza di un altro Filippo da Firenze, frate e pittore; e la tradizione che di questo artista fa tutt'uno col nostro, risale, non che al Vasari, all'Anonimo Gaddiano, che afferma: *in Padova dipinse anchora assai, et fecevi di belle opere.*[1] Nè ci pare strano che, raccomandato da un chiostro all'altro, Filippo lavorasse in quella città nel 1434, e precedesse con le sue pitture quelle dei due maestri Ansuino da Forlì e Niccolò Pizzolo.

* * *

Le opere che egli condusse in Firenze, sia nell'età giovanile, sia nella più matura, mostrano chiaramente lo svolgersi e il perfezionarsi di questa originale tempra di artista, che iniziatosi — come abbiamo detto — sotto la guida di Masolino, abbandona a poco a poco gli ideali degli anni primi, quasi facendo avvertire nelle opere il mutamento che si andava operando nell'animo suo.

Non ancora in contatto col mondo, egli infonde nei suoi lavori una grazia squisita, una serena compostezza, un ingenuo candore: poi imprime alle figure quelli stessi sentimenti che gli agitano lo spirito irrequieto e che rendono così avventurosa la sua vita.

Ma la difficoltà di coordinare la produzione artistica di lui è fatta maggiore dalle scarse notizie che ci sono rimaste nei documenti intorno alle sue opere; ciò nondimeno, aiutandosi con i caratteri di esse, e con le ragioni della storia, tenteremo di determinare il succedersi di quella notevole serie di lavori onde il frate carmelitano può annoverarsi tra i più insigni artisti del nostro Quattrocento.

[1] Fabriczy. *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano della Biblioteca Nazionale di Firenze*, estratto dall'*Archivio Storico Italiano*, serie V, tomo XII, anno 1893, pag. [illegible]

I.

La diretta derivazione da Masolino si avverte in due dipinti i quali per qualche tempo furono perciò dati senz'altro al maestro: l'Annunziazione, che dalla chiesa di Santa Maria Primerana di Fiesole passò alla Galleria di Monaco,[1] e la Vergine in adorazione del Figlio, già nel convento di Camaldoli, ora nella nostra Galleria d'Arte Antica e Moderna.

Il quadro di Monaco ha così sofferto dal tempo e dai restauri che gran parte del suo carattere originale si può dire perduto; ma la composizione, ideata e delineata secondo la maniera di Masolino e dell'Angelico, accenna già, nella ricchezza degli accessorî e nella varietà del fondo, a quella tendenza che sarà poi personale caratteristica del Lippi. Meglio conservato, il dipinto di Firenze raffigura la Vergine genuflessa che, con le mani giunte e la testa china, adora il Figliuolo: egli è disteso sul prato tutto a fiorellini, con le gambe un po' piegate in modo fanciullesco; porta la sinistra al petto per reggere il panno sottile che lo avvolge e la destra sotto il mento. Dalle nubi soprastanti le mani del Padre Eterno spandono sulla mistica colomba raggi di luce che si riflettono sul divino Infante. Anche sulle nubi stanno, ai lati, due angioli in adorazione.

Il fondo roccioso e alpestre, solcato da ruscelli e rivestito di verzura e di abeti, rende il carattere dei luoghi prediletti per i loro eremi dai Camaldolesi. A destra, appare il piccolo san Giovanni; più in basso, a mezzo busto, con lunga e folta barba,

[1] Franz von Reber, *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Alteren Pinakothek in München*, n. 1007, e Richard Muther, *Der Cicerone in der Münchner Alten Pinakothek*. München und Leipzig, 1898, pag. 50.

un Santo di quell'ordine, il quale tiene una mano al petto e con l'altra stringe un bastone che poggia sulla spalla sinistra. In questa tavola splende tutta la giovanile fantasia del pittore, e il

LA VERGINE CHE ADORA IL FIGLIO.
(Galleria Antica e Moderna di Firenze.)

sentimento ingenuo e fresco, caratteristico delle sue prime opere. Spontaneo e dolce l'atteggiamento delle figure, dalla espressione e dai lineamenti gentili: precise il disegno, vaghi e ri-

sparenti i colori; e così vivo e penetrante il senso della natura, che la scena assume un carattere affatto nuovo per l'abile e sapiente fusione delle vecchie forme con l'espressione tutta moderna di grazia e di verità.

Nessuno prima di lui aveva così modernamente sentito e così intimamente reso l'ideale della Vergine che adora il suo nato: lo stesso Angelico, che alle sue Madonne seppe imprimere tanto puro candore, tanta ineffabile soavità, riprodusse la Madre del Redentore o in trono fra i Santi o in cielo fra i Beati; ma sempre nella veste sua più solenne. Fra Filippo, invece, precorrendo quasi il Botticelli, si compiace delle più umane e dolci scene materne: e con esse si può dire egli inizi quella bellissima tradizione fiorentina svoltasi poi, nonchè nella pittura, nella scultura, sino ad Andrea della Robbia, che con le sue terre invetriate renderà popolare il motivo della purissima Donna adorante il divino Figliuolo adagiato sull'erba fra cespi fioriti di gigli e di rose.

* * *

Per le monache di Annalena fra Filippo avrebbe — secondo il Vasari — lavorato un Presepio, che dopo la soppressione del convento passò alla Galleria d'Arte Antica e Moderna, ove tuttora si ammira. Anche qui la Vergine sta in adorazione del Figliuolo, il quale con mossa tutta fanciullesca porta la mano destra alla bocca, mentre quasi sgambetta, alzando il piede sinistro fino a toccare la veste della Madre. Dall'altro lato, in atteggiamento pensoso, san Giuseppe sorregge il capo con la sinistra (e il braccio poggia sul masso); nella destra tiene un lungo bastone che posa sulla spalla. Dietro a lui, lontano, è raffigurato sant'Ilarione vestito da monaco, e che, come il frate del quadro di Camaldoli, deve essere un ritratto. Ancora più addietro, san Girolamo, in ginocchio, si percuote il petto con un sasso, mentre con l'altra mano stringe il Crocifisso. In alto, fra le nubi, un coro di angioli, con le ali spiegate, sorreggono la scritta:

GLORIA IN EXCELSIS DEO; e a destra, dietro il muro di un edifizio in rovina, santa Maria Maddalena che solleva la testa in atto di contemplazione. Nello sfondo, i soliti massi scoscesi, il bue e l'asinello, la capanna ove nacque il Bambino e i pastori col gregge.

LA VERGINE CHE ADORA IL FIGLIO.
(Galleria Antica e Moderna di Firenze)

Il dipinto oggi ha perduto molto della primitiva bellezza; la parte migliore è il gruppo degli angioli e la figura di sant'Ilarione. Questo santo — scrisse il Richa — sarebbe il ritratto al naturale di fra Roberto Malatesta, fratello di Annalena, — il quale, secondo le memorie del monastero, dopo lunga amorosa

e faticabile servitù fatta alla sorella, andò a finire i suoi santi giorni in un romitorio vicino alla città di Viterbo ».[1]

Andarono anche più in là il Milanesi e il Cavalcaselle scrivendo a dirittura: « l'eremita, che sulla spalla porta il nome di *Ilarione,* a detta del Richa, che vide la tavola al suo posto e le memorie del convento, è il ritratto di Ruberto Malatesta, fratello di Annalena ».[2] Ma avea già errato il Vasari, affermando che Filippo lavorasse quel presepio per le monache di Annalena, perchè è noto che il convento fu fondato nel 1453, ma che i pii desiderî di Anna Elena Malatesta non poterono aver effetto prima del 1455, quando Calisto III le concedette « di costruire nella sua casa un oratorio pubblico, per celebrarvi la messa e i divini ufficî ».[3] E il quadro che abbiamo innanzi non può, per chiunque conosca lo svolgimento della maniera artistica del Lippi, essere opera così tarda, ma deve appartenere, senza dubbio, al periodo di transizione del maestro, perchè mostra, almeno in parte, le nuove tendenze che dovranno sempre più allontanare l'artista dalla tradizione per metterlo in più immediato contatto col mondo reale.

Se non è stato, dunque, eseguito per il convento, tanto meno è credibile che in quel santo, dall'aspetto assai giovanile (sembra un uomo dai 30 ai 35 anni) sia da riconoscere il fratello di Annalena, di cui sappiamo che fu prete e cavaliere dell'ordine di san Giovanni, e che, dopo aver assistito alla fondazione del monastero istituito dalla sorella, si ritirò in un romitorio presso Viterbo ove morì.[4]

Nella tavola di fra Filippo troviamo piuttosto un san Girolamo, che potrebbe darci indizio di una chiesa o di un monastero intitolato al santo Dottore; ma se dobbiamo rinunziare a riconoscere che sotto la veste d'Ilarione sia ritratto il fratello di

---

[1] *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine.* Firenze, 1762, vol. X, pag. 145.

[2] Vasari, vol. II, pag. 619, nota 2, e Cavalcaselle, loc. cit., vol. V, pag. 144, nota 1.

[3] *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine,* vol. X, pag. 137, 138.

[4] Litta, *Famiglie Celebri Italiane. I Malatesta di Rimini,* tav. XVIII.

Annalena, non sappiamo davvero, non volendo darci a indovinare, a quale fra i molti luoghi sacri di Firenze che avevano a patrono san Girolamo, potesse in origine appartenere il dipinto.

* * *

L'altro quadro che ha lo stesso soggetto, e che si conserva nel Museo di Berlino, è di gran lunga superiore ai nostri per la graziosa espressione delle figure, per l'accurata finitezza del lavoro, per la vivacità e la limpidezza del colorito. Anche qui la Vergine sta in adorazione del Bambino: e questo non ha i difetti che si riscontrano nelle precedenti tavole del Lippi: il collo corto, l'ovale del volto troppo largo, le articolazioni grossolane; ma, è graziosissimo, nell'infantile atteggiamento delle mani, nel volto pienotto e insieme delicato, nel roseo corpicino ignudo. E il pittore, contento dell'opera bella, vi apponeva il suo nome: FRATER · PHILIPPVS · P ·, visibile nel manico di un'ascia infissa nel tronco di un albero.[1]

« Lavorò ancora — dice il Vasari — per la moglie di Cosimo [de' Medici] una tavola con la medesima Natività di Cristo e San Giovan Batista, per mettere all'ermo di Camaldoli, in una delle celle dei romiti, che ella aveva fatta fare per sua divozione, intitolata a San Giovan Batista; ed alcune storiette, che si mandarono a donare da Cosimo a papa Eugenio IV viniziano. Laonde fra Filippo molta grazia di quest'opera acquistò appresso il papa ».[2]

Delle storiette non sappiamo la sorte; il quadro della Natività alcuni vogliono riconoscere nel dipinto della Galleria Antica e Moderna che presenta appunto il piccolo san Giovanni a

[1] Una replica di questo dipinto, eseguita da Neri di Bicci, si conserva nella raccolta di quadri presso il Conaccio di Santa Appollonia, e sarebbe desiderabile che almeno questa sostituisse l'originale sull'altare della cappella dipinta da Beccafumi nel palazzo de' Medici.

[2] Vol. II, pag. 616.

destra, e in basso, a mezza figura, un santo camaldolese; altri lo identificano con quello della Galleria di Berlino, pur ora descritto. A dimostrare che la tavola della Galleria fiorentina non

LA VERGINE CHE ADORA IL FIGLIO.
(Museo di Berlino.)

può essere quella ordinata dalla moglie di Cosimo, gli illustratori della Galleria berlinese notano che quel monaco posto sul davanti, in un angolo, dev' essere senza dubbio il ritratto del

committente.[1] Ma essi dimenticano che il quadro fiorentino proviene proprio dall'eremo di Camaldoli, per il quale lo aveva commesso la moglie di Cosimo; mentre la tavola berlinese è senza dubbio quella che il biografo dice trovarsi nel palazzo Mediceo: « fece anco un'altra tavola, che fu posta nella cappella in casa Medici, e dentro vi fece la Natività di Cristo ».[2]

Nell'Inventario pubblicato dal Müntz leggiamo una descrizione che corrisponde perfettamente all'opera oggi custodita a Berlino: « Una tavola in sudetto altare di legname chon cholonne dal lato a chanali dipinte a marmo biancho, e chapitelli messi d'oro, e cornicie, e architrave messo d'oro, chon un fregio in ismusso messo d'oro, dipintovi cherubini; e in detta tavola una Nostra Donna che adora il figliuolo che sta innanzi a piedi, e un San Giovanni e uno Santo Bernardo e Dio Padre cholla cholomba innanzi, di mano di.... ».[3]

* * *

Anche eseguite per i Medici e provenienti dal loro palazzo che fu poi dei Riccardi sono due pitture della Galleria Nazionale di Londra, in forma di lunette, che si vogliono collocare nel primo periodo artistico di fra Filippo.[4]

Esse, veramente notevoli per la nobiltà e la grazia singolare delle composizioni, per la spontaneità dell'azione, per la ingenua espressione delle figure artisticamente disposte entro caratteristici ambienti, rappresentano l'Annunziazione e san Giovan Battista con altri Santi.

---

[1] Meyer und Bode, *Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin*, Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, pag. 14.

[2] Vol. II, pag. 615.

[3] *Les collections des Médicis au XVe siècle*. Paris, Librairie de l'Art, [illegible], pag. [illegible] e cfr. Fabriczy, *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella biblioteca Nazionale di Firenze*, estratto dall'*Archivio Storico Italiano*, serie V, tomo VII, anno [illegible], pag. 54 n. 134; e il *Codice dell'Anonimo Gaddiano*, pag. 111, n. 139.

[4] Cfr. Charles L. Eastlake, *Pictures in the National Gallery*, London, pag. 13-14. Richter J. P., *Italian Art in the National Gallery*, London, Sampson Low, [illegible], pag. 19.

La prima, non discostandosi dalla tradizionale disposizione delle figure, presenta la Vergine dentro un piccolo atrio, donde s'intravedono le umili e tranquille stanze di lei: dal lato opposto, nel giardino, l'angiolo che a lei s'inchina, tenendo nella sinistra il giglio e benedicendo con la destra.

Non è facile descrivere i pregi dell'opera squisita, ove tutto è curato con amore, dagli eleganti e finissimi contorni delle

L'ANNUNZIAZIONE.
(Galleria Nazionale di Londra.)

figure ai minimi accessorî, dall'architettura ai fiorellini del prato; dove il colorito gaio e vivace delle vesti anima le figure dando alla tavola un'intonazione simpatica, senza nulla togliere, anzi aggiungendo nuove attrattive al devoto sentimento della scena.

La Vergine, seduta, protende il corpo e s'inchina, portando la destra al seno e tenendo sulle ginocchia il libro aperto: s'inchina, abbassando il biondo capo, l'angiolo; e nei volti di entrambi è un non so che d'ingenuo e d'umano che attrae più di quei tipi convenzionali di cui si erano troppo compiaciuti i pittori del periodo precedente. E la bellissima scena è sapientemente adattata dal pittore alla linea curva della lunetta, con cui armonizzano alla perfezione le due gentili figure nel loro vicendevole inchino.

* * *

Il san Giovan Battista dell'altra lunetta sta in atto di predicare seduto sopra un lungo marmo intarsiato a varî colori, avendo ai lati i santi Cosimo e Damiano, sant'Antonio e san Pietro martire, san Lorenzo e san Francesco, estatici e devoti.

SAN GIOVANNI BATTISTA E ALTRI SANTI.
(Galleria Nazionale di Londra.)

Grandiosa nella sua semplicità, la scena ha un carattere così intimo che pare quasi informata da uno spirito moderno. Quei Santi riuniti artisticamente su quel lungo marmo, in un parco, li diresti dotti umanisti o accademici disputanti nei giardini di Antonio degli Alberti o nei chiostri di Santo Spirito o degli Angioli. Ben distinti i tipi dei sette uomini, le teste modellate tutte accuratamente: i nimbi dorati spiccano sul verde scuro degli alberi, e le vesti — evidentemente studiate dal vero — presentano armoniosa intonazione di colori, ricca varietà di toni. L'effetto è accresciuto dalle ornate decorazioni e dai fregi finissimi di cui son ricche le vesti, dalla delicatezza onde sono disegnate le solite lettere orientali nei lembi di esse, dalla cura nel rendere i panneggiamenti e ogni minimo particolare.

* * *

Questa passione per gli accessorî che deriva in Filippo da una minuta analisi del vero, e conferma il profondo sentimento del pittore per la natura, proviene anche dall'efficace influsso che su di lui ebbe a esercitare Gentile da Fabriano, con la celebre Adorazione dei Magi, eseguita nel 1423 per Palla Strozzi e che adorna la Galleria d'Arte Antica e Moderna di Firenze.

In questo dipinto, insieme con la felice fusione dei caratteri umbri e dei senesi — onde il lusso di dorature e l'amorosa cura di particolari — dobbiamo ammirare lo studio dell'autore nel ritrarre con sentimento poetico alcuni effetti della natura. Certo nell'opera di Gentile, Filippo ammirò la profusione degli ori e la ricchezza delle vesti, il sentimento della realtà e la squisita grazia del disegno, il gusto con cui sono riprodotti i fiori, le erbe e gli animali; e, pur mantenendosi fiorentino nella larga e bene intesa interpretazione del vero, dette particolar cura a quelli accessorî, carezzandoli così da farne una caratteristica sua propria.

Ispirato da questo vivo interesse per tutto quanto la natura crea e vivifica, Filippo riproduce con ingenuo entusiasmo il prato verdeggiante, abbellendolo di ogni sorta di fiori; anima con uccelli i fondi alpestri delle sue Natività, e i crepacci dei muri diroccati o delle rupi scoscese con piante svariate; e sul tronco di un albero reciso, come nella tavola di Berlino, dinanzi alla figura sorridente del Redentore fanciullo, pone un cardellino dai vivaci colori.

II.

Firenze, ove il culto per la Vergine Annunziata e per la sua antica immagine nella chiesa dei Servi fu sempre vivo e generale, possiamo dire che non avesse casa o chiesa cittadina dove non fosse rappresentata l'angelica Salutazione. La sacra scena, nella sua primitiva semplicità, tocca la perfezione con l'Angelico: il Lippi via via l'arricchisce di nuovi personaggi e di sfondi e di prospettive architettoniche con decorazioni sempre più ricche e sfarzose. Già l'Angelico, in una cella del suo San Marco, al gentilissimo mistero avea fatto assistere san Domenico: ma il Lippi — seguitando Masaccio, che primo introdusse largamente nelle pitture ritratti di personaggi viventi — o accompagna l'arcangelo annunziatore con uno o due altri angioli, o aggiunge genuflessi, come nel dipinto della raccolta Hertz, i committenti del quadro. Così la realtà si fonde con la mistica leggenda: non andrà molto che nella stessa persona della Vergine i pittori riprodurranno donne vive, fossero le ordinatrici del quadro o le proprie amanti; e a tutte le altre scene della storia sacra, nonchè assistere, faranno partecipare — anche quando meno parrebbe a noi moralmente ed esteticamente opportuno — i patroni o patroni camuffati sotto le vesti dei santi personaggi.

Invano il Savonarola griderà contro l'audacia che nelle chiese e nei più alti misteri della religione portava vive e palpitanti tutte le sensualità e le vanità umane.

* * *

« Fece alle monache delle Murate due tavole: una, della Annunziata, posta allo altar maggiore: l'altra nella medesima chiesa

a un altare, dentrovi storie di San Benedetto e di San Bernardo ».[1] Così il Vasari.

La chiesa delle Murate fu cominciata nel 1439: nel '43 Giovanni Benci la donò di tre altari, quello grande dell'Annunziata, quello del Crocifisso e quello di san Bernardo.[2] Dunque la tavola del Lippi parrebbe spettare a questi anni; ma è pur possibile, anzi pare a noi probabile per ragioni stilistiche, che essa risalga più addietro; tanto più che il convento esisteva col titolo dell'Annunziata fino dal 1424.[3]

L'ANNUNZIAZIONE.
(Pinacoteca di Monaco.)

L'Annunziazione delle Murate — descritta dal Richa, che la vide al suo posto — si trova ora nella Galleria di Monaco.[4] Sotto un portico aperto sul giardino, in piedi, davanti a un inginocchiatoio, sta la Vergine, accostando al seno la destra e reggendo con la sinistra le vesti leggermente

[1] Vol. II, pag. 617.

[2] Spogli Strozziani di Memorie Ecclesiastiche.

[3] Ibidem. Nel Volume Strozziano, n. 233 XR, a c. 343 si legge: « Nella chiesetta costruita a lato della abitazione delle monache fu posta, all'altare, una tavola con l'immagine della SS. Annunziata, la quale dette causa, che il Monastero acquistasse il titolo dell'Annunziata; come più tardi acquistò il nome delle Murate, per aver fatto murare la porta *con deliberazione che non dovesse aprirsi se non per introdurvi nuove monache, o per altri urgenti casi.*

[4] Cfr. Reber, *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Alteren Pinakothek in München*, n. 1005, e Muther, *Der Cicerone in der Münchner Alten Pinakothek*, pag. 50.

rialzate: abbassa gli occhi e inchina la testa verso l'angiolo, che genuflesso, cinto il capo da una corona di rose, porta anch'egli la destra al seno, e con la sinistra posata sul ginocchio tiene un ramo di gigli. Dietro a lui, sulla soglia della porta, un altro angiolo osserva attonito la scena, tenendo anch'egli un ramo gigliato: in alto, fra le nubi, il Padre Eterno, sorretto da tre cherubini, e con due angioli ai lati, piove raggi d'oro sullo Spirito Santo.

Questo dipinto, con la soverchia ricchezza della parte architettonica, e con la varietà dei tipi (esageratamente lunga e poco espressiva la figura della Vergine: meglio proporzionata ma priva di anima quella dell'Annunziatore; più vera di tutte quella del secondo angiolo), ben ci mostra l'ondeggiare dell'artista tra le forme ingenue della sua prima maniera e quelle che va sviluppando con lo studio più diretto e più accurato del vero. Non senza interesse è il fondo, diviso in tre scompartimenti da due sottili pilastri scanalati di ordine corinzio, che reggono una trabeazione piuttosto pesante; e fra i quali si aprono tre vaghi arcuati sorretti da semicolonne di ordine ionico addossate ai pilastri: forme architettoniche che richiamano all'affresco della Trinità colorito da Masaccio in Santa Maria Novella.

* * *

Come ai quadri di Annalena e delle Murate, non possiamo assegnare data certa a un'altra fra le migliori opere del Nostro, cioè al dipinto di San Lorenzo. « A muro a muro poi della medesima cappella — scrive il Richa — evvi il coro d'inverno dei Canonici, dopo il quale abbiamo altra cappella dei Martelli chiamata anche degli Operai, che, se io non sono forse ingannato, la credo fabbricata da Taddei, Albobrandini e Martelli, che in quei tempi della innovazione della chiesa erano gli operai; e la mia congettura di così credere sono le tre armi di queste famiglie che in alto nel mezzo della volta, siccome nel sotto-

raneo corrispondente alla medesima sono i sepolcri di detti Operai: a questa pure cappella v'è un Crocifisso antico di rilievo, e sotto una bella tavola della Nunziata di mano di fra Filippo ».[1]

Ricordiamo che soltanto nel 1461 fu compiutamente ordinata la nave traversa e consacrato l'altare maggiore della nuova chiesa di San Lorenzo, iniziata nel '42 sui disegni del Brunelleschi. Ma i caratteri stilistici della tavola di Filippo non consentono di riferirla a così tarda data; e la stessa cornice (che, con la forma dei capitelli, ci riporta alla prima metà del Quattrocento) mostra di esser stata rimpicciolita e alterata per adattarla alla cappella degli Operai, alla quale adunque non fu il quadro in origine destinato. Giustamente osserva il Cavalcaselle che mentre nel gradino si allogavano generalmente le storie dei santi rappresentati nella tavola principale, in questa nostra, sotto all'Annunziazione vediamo i fatti della vita di san Niccolò di Bari; è quindi ragionevole il dubbio « che la predella non appartenesse a questa tavola, bensì ad un'altra, dipinta da fra Filippo nella stessa maniera e con gli stessi caratteri riscontrati nel quadro dell'Annunziazione ».[2]

Sappiamo infatti che in San Lorenzo prima della ricostruzione esistevano gli altari di san Niccolò e di santa Maria Annunziata;[3] quindi nulla di strano che, avviato il rifacimento della chiesa, i patroni ordinassero agli artisti i quadri che dovevano ornare i nuovi altari, riserbando a questi il titolo vecchio. Non è possibile però seguire le vicende delle due opere d'arte di fra Filippo, dacchè, per testimonianza del Richa, nel 1677 si fecero varie mutazioni alle cappelle.[4]

---

[1] *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine,* vol. V, pag. 32, 33.
[2] *Storia della Pittura in Italia,* vol. V, pag. 222, nota 4.
[3] Repertorio Strozziano di Memorie ecclesiastiche.
[4] *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine,* vol. V, pag. 28.

* * *

Ma quali ne siano state le vicende, quest'Annunziata è certo fra le migliori produzioni del Nostro. Ai due principali personaggi

L'ANNUNZIATA
(Chiesa di San Giovanni in Firenze)

della scena si aggiungono qui altri due angeli, dei quali uno si inchina all'arcangiolo, l'altro volge la testa, con strano atto, verso lo spettatore. Non dovette essere senza efficacia sul pittore la

celebre Annunziata scolpita da Donatello per i Cavalcanti in Santa Croce: ma anche meglio che allo scultore riuscì al pittore di rendere il sentimento della Vergine nel solenne momento. Essa è levata in piedi: stava leggendo, e all'angiolo sopravveniente si è rivolta, quasi non credendo a sè stessa; piena di stupore, solleva le mani e inchina il volto sul quale si disegna la sorpresa. A crescere l'intimità della scena ben conferisce lo sfondo, cioè un orticello claustrale con aiuole fiorite e gruppi di alberi e con un pergolato che si appoggia all'elegante architettura: sotto di esso un pozzo col coperchio mezzo alzato. Ma purtroppo, per malintesi restauri, gran parte dell'originale vivacità e freschezza del colorito andò perduta. Nel gradino, come dicemmo, sono le storie di san Niccolò: il Santo che fa uscire tre giovani ignudi da una botte; il Santo che *per condurre ad onor lor giovinezza*, getta una palla d'oro alle figlie di un gentiluomo caduto in povertà; e il medesimo Santo in veste pontificale che salva un giovane sul punto di esser decapitato.

Innanzi a questi bellissimi quadretti bisogna ripetere col Vasari, che « se fra Filippo fu raro in tutte le sue pitture, nelle piccole superò sè stesso, perchè le fece tanto graziose e belle che non si può far meglio; come si può vedere nelle predelle di tutte le tavole che fece ».[1]

* * *

Nel quadro della raccolta Hertz a Roma, l'arcangiolo annunziatore offre il ramoscello gigliato alla Vergine che si china per riceverlo, mentre a destra, presso una porta, stanno, sorprese alla celeste apparizione, due donne, e sul primo piano i due offerenti figurati a mezzo busto.

La scena si svolge sotto un portico: nel fondo il giardino, a sinistra il letto, intarsiato e coperto di ricca stoffa operata; e così pure è intarsiato l'inginocchiatoio della Vergine.

[1] Vol. II, pag. 626.

Nessuna notizia abbiamo intorno all'origine di questo dipinto: possiam dire soltanto che si trovava nell'oratorio dei Larioni al Pian di Ripoli, e ricordare che non prima del 1452 Alessandro di Andrea e Lorenzo di Ilarione de' Bardi chiesero ed ottennero di chiamarsi Larioni.[1] Saranno essi gli offerenti della tavola? Certo questa spetta al periodo più tardo dell'artista: quelle figurine di donna così mosse e così vive ricordano le donne del tondo Bartolini, ora nella Galleria de' Pitti; la figura della Vergine, dalle forme gentili e dal movimento aggraziato, non manca di sentimento, come è assai grazioso il modo onde l'angiolo porge il giglio: ma quelle due corte e massicce persone dei donatori, con le teste colossali e con le estremità infantili, nuocciono assai all'armonia dell'insieme.

L'ANNUNCIAZIONE.
(Raccolta Herz a Roma.)

* * *

Altre Annunziazioni dipinse fra Filippo; ma lasserò aver illustrato le più famose per mostrare il sentimento e il carattere di lui in questo genere di rappresentazioni. Possiamo quindi

[1] Ademollo, *Marietta de' Ricci*. Firenze, Ulrico, 1845, vol. III, pag. 1146.

accennare più rapidamente alle due figure della Galleria di Arte Antica e Moderna di Firenze, in una delle quali è rappresentata la Vergine in piedi col libro in mano, che solleva la destra in atto di sorpresa; nell' altra l' angiolo che s' inchina e porta al seno la sinistra mentre nella destra tiene il ramo gigliato. L'Annunziata ha il manto con l' orlo ricamato a lettere orientali, e terminante a lunghe pieghe: le mani dell' angiolo e della Donna sono piccole, con dita affusolate; graziose ed eleganti figure entrambe, ma troppo mal ridotte dal tempo e dai restauratori.

L' ANNUNZIAZIONE.

(Galleria Antica e Moderna di Firenze.)

III.

Il primo di aprile del 1438, Domenico Veneziano scriveva da Perugia a Piero de' Medici: « .... Hora al presente ho sentito che Chossimo à deliberato de far fare, cio[è] dipinghiere, una tavola d'altare, et vole un magnificho lavorio. La qual chosa molto me piace, et più mi piacerebe se posibile fuse per vostra magnanità ch' io la dipingiese; et se ciò aviene, ho speranza in Dio farvi vedere chose meravigliose, avengna che ce sia di bon' maestri chome fra Filipo et fra Giovàne, i quali ànno di molto lavorio a fare; e spetialmente fra Filipo à una tavola che va in santo Spirito, la quale, lavorando lui di e note, non la farà in cinqu' ani, sì è gran lavoro ».[1]

Il Vasari ricorda « nella sagrestia di Santo Spirito di Firenza una tavola di fra Filippo con una Nostra Donna ed angeli attorno e Santi da lato: opera rara, e da questi nostri maestri stata sempre tenuta in grandissima venerazione ». E il Richa aggiunge, che fu fatta fare da Gherardo di Bartolommeo Barbadori, il quale la donò a quella chiesa con rogito di ser Bonaccorso di ser Domenico Salvestri nel 1418,[2] data che il Gaye e il Milanesi correggono in 1438, lasciando forma il nome del donatore e quello del notaro. Onde trasse la notizia il Richa non sappiamo: ma certo s' egli errò, errarono anche i suoi correttori, poichè Gherardo di Bartolommeo Barbadori, del popolo di Santa Felicita di Firenze, era già morto nel 1429, e con suo testamento (mancante di data) rogato da ser Bonaccorso [illegible] lasciato eredi i figlioli, e in luogo loro la Società di San Ma-

[1] Gaye, *Carteggio inedito d'Artisti*, vol. I, pag. 138.
[2] *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine*, vol. X, pag. 166.

chele in Orto con l'obbligo di edificare una cappella sotto il titolo di San Frediano dove meglio piacesse alla Compagnia.[1] Ma in quell'atto non è parola della tavola dell'altare, e tanto meno del Lippi, che non poteva certo esser ricordato come pittore in un documento del 1418, quando, cioè, non aveva che dodici anni!

Una questione poi che nacque fra la compagnia di Orsanmichele e i fratelli di Gherardo, Tommaso e Donato, *per fidecomisso del testamento di Bartolomeo loro padre,*[2] fu terminata d'accordo fra le parti soltanto nel 1432; e nel 1436 i Capitani concedettero a Michele di Frosino, rettore dell'ospedale di Santa Maria Nuova, a cui era stato ceduto l'onere di edificare *quandam cappellam in ecclesia Sancti Spiritus de Florentia pro anima Gherardi de Barbadoris,*[3] di prorogare di un anno il termine per la costruzione della cappella stessa. E il 15 novembre dello stesso anno, visti i conti di Albizzo, Piero e Domenico di Niccolò da Settignano per il fornimento di pietre e di marmi per la cappella di Santo Spirito, i Capitani soddisfanno a quelli artisti il debito loro.[4] Soltanto nell'anno successivo (1437) fu commessa a fra Filippo la tavola per quella cappella al prezzo di quaranta fiorini d'oro.[5]

---

[1] « Cum hoc onere quod dicti Capitanei (Sancti Michaelis de Florentia) teneantur fieri facere et hedificari de bonis suis unam cappellam sive altare in civitate Florentie in illa ecclesia et loco et ubi videbitur dictis Capitaneis. Et ibidem fieri facere unum sepulcrum pro dicto testatore marmoreum. In qua de bonis dicti Gherardi providere et ordinare [debeant] quod ibidem qualibet die celebretur una missa. Quod altare debeat construi ad honorem Dei et sub nomine et vocabulo sancti Frediani ». *Archivio di Orsanmichele,* vol. 460, c. 189^{t}-190. (Libro di Testamenti proveniente dall'Archivio diplomatico fiorentino.)

[2] Ibidem c. 190.

[3] *Deliberazione dei Capitani di Orsanmichele,* vol. 26, c. 14^{t}.

[4] *Deliberazione dei Capitani di Orsanmichele,* vol. 26, carte 25^{t}.

[5] « 1436, die VIII Martij (st. f.). Jacobus Phylippi aurifex populi sancti Nicholaj de Florentia promisit quod frater Phylippus Tomaxii ordinis sancte Marie del Carmino consignabit bonum computum de florenis quadraginta, quos habere debet a dicta Societate pro pinctura tabule altaris cappelle Gherardi de Barbadoris, sin autem de suo proprio consignabit: et ea propter promixit et obligavit et renuntiavit pro guarantigia, presente dicto frate Philippo et promittente ut supra et Maso Pieri et Marcho (?) testibus ». *Deliberazioni e stanziamenti dei Capitani della Compagnia di Orsanmichele,* vol. 26, c. 39^{t}.

Se — come osserva giustamente il Cavalcaselle — il quadro cui accennava Domenico Veneziano nella sua lettera a Piero de' Medici è proprio quello ordinato al nostro pittore per la cappella Barbadori (e non v'ha ragione di dubitarne), avremmo un'altra prova della poca sollecitudine del Lippi nell'adempiere gli

LA VERGINE IN TRONO FRA ANGELI E SANTI
(Museo del Louvre.)

impegni assunti, in quanto che non solo nel 1438 stava ancora attorno a un lavoro commessogli da più di un anno, ma per quanto ne scriveva, se anche con esagerazione, Domenico Veneziano, gli mancava assai a compierlo.

La tavola, oggi nel Museo del Louvre, è — nonostante i danni patiti — degna degli elogi del Vasari. Nel centro troneggia la

Vergine, che in piedi, presenta il Figlio all'adorazione dei due vescovi, san Frediano e sant'Agostino,[1] genuflessi, sul primo piano, con gli sguardi levati a lui. Entrambi in ricchi abiti sacerdotali si appoggiano al pastorale; mentre alla Vergine fanno corona alcuni angioli in piedi col giglio fiorito. Dietro un parapetto che circonda il trono, stanno, alle estremità della tavola, due frati (di cui non vediamo che la testa) in atto di osservare la scena, e, sul davanti, due bambini, appoggiati alla balaustrata, riguardano curiosi.

IL MIRACOLO DI SAN FREDIANO.

In queste particolarità, più che nel sentimento e nel carattere delle figure, sempre meglio fra Filippo afferma la naturale sua tendenza a far prevalere sull'ideale religioso l'espressione della schietta realtà. Ma nella Vergine la realtà nulla toglie all'umile e dignitoso suo contegno; nelle figure genuflesse dei due vescovi la studiata osservazione del vero non diminuisce il loro nobile e severo aspetto; i vivaci atteggiamenti degli angioli sono

L'ANNUNZIO DELLA MORTE ALLA VERGINE.

[1] « In sagrestia, dalla mano destra, la cappella de' Barbadori raccomandata al Magistrato di O. S. M. sotto il titolo di santo Fridiano, Vescovo di Lucca. Arme: scacchi bianchi e scacchi rossi. Sepoltura sotto la detta sagrestia. » *Archivio di Stato di Firenze, Sepoltuario nuovo della Sagrestia di S. Spirito,* vol. 38, c. 52.

» Altare di San Friano in sagrestia, è de' Barbadori.

» Si deve dir messa ogni mattina, far la festa di San Friano, cioè cantarci la messa per lascito di Gherardo di Bartolomeo Barbadori e dalla Compagnia d'Orto San Michele s'hanno ogni anno 12 fiorini e il nostro sagrestano ha far fede al Camarlingo d'Orto San Michele come s'è esseguito tal obbligo con testimonij in scritto ». *Arch. di S. Spirito,* vol. 37. *Memoriale,* c. 30. Vedi anche: *Codice Magliabechiano* (*Strozziano*) Classe VIII, n.° 1486, n.° interno 79, c. 79. *Da un libro degli Operai della Chiesa di Santo Spirito di Firenze.*

animati della vita con cui l'artista sapeva animare quelle celesti creature. A ciò si aggiunga forza di colorito, abilità di modellatura, sicurezza di disegno.

SANT' AGOSTINO NELLO STUDIO.

Gli stessi pregi che nella tavola si riscontrano, anche sotto i forti restauri, nel gradino, ora nella Galleria d'Arte Antica e Moderna di Firenze: il pittore vi rappresentò il gran miracolo di san Frediano che fa voltare il corso del fiume Serchio; la Vergine cui si annunzia la sua prossima fine, e sant'Agostino intento allo studio.

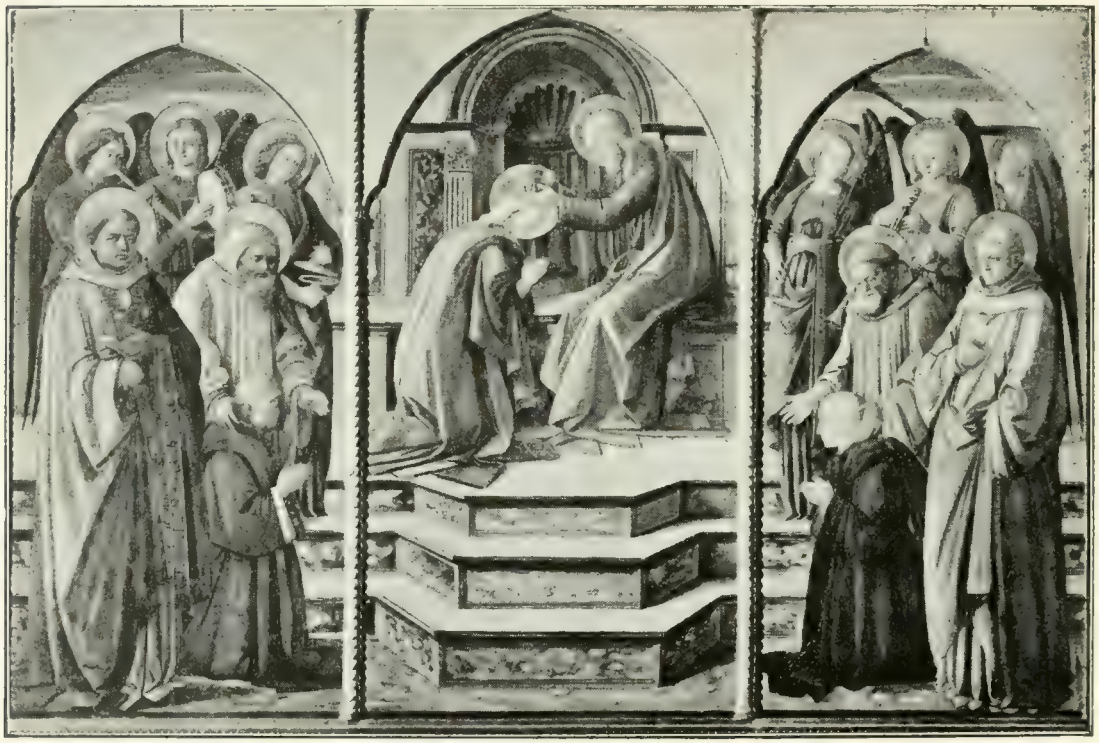
* * *

Contemporaneo al dipinto di Santo Spirito si vede il quadro della Galleria Lateranense di Roma rappresentante l'Incoronazione della Vergine. « In Arezzo — scrive il Vasari — a messer Carlo Marsuppini, [dipinse] la tavola della Cappella di San Bernardo ne' monaci di Monte Oliveto, con la Incoronazione di Nostra Donna e molti Santi attorno: mantenutasi così fresca, che pare fatta dalle mani di fra Filippo al presente.[1] Soppressi il convento, la tavola, dopo esser passata per molte mani, fu acquistata da Gregorio XVI, che la pose nel Museo Lateranense. Sul trono, che occupa il centro del quadro, siede, volto di profilo, il Redentore in atto di porre la corona sul capo della Vergine, che genuflessa, giunge le mani e inchina lievemente il volto. Tre angioli per parte suonano svariati strumenti; sotto di essi nello sportello di sinistra, due Santi dell'ordine Benedettino, uno dei quali presenta alla Vergine un monaco genuflesso con le mani giunte; a destra, nello stesso atteggiamento, un Santo

[1] Vol. II, pag. 618.

un poco più giovine, presentato da un altro Santo; e accanto a lui, diritto in piedi, un quarto Santo in abito di Camaldolese.

L'uomo, di età avanzata, in ginocchio, nello sportello sinistro, è Carlo Marsuppini; l'altro sarebbe per il Cavalcaselle il figlio del committente. E perchè non piuttosto un fratello, come l'età e il tipo fa più facile supporre? « Gregorio Marsuppini — scrive



L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE.
(Museo Laterano.)

il Gamurrini — lasciò più figliuoli; e fra gli altri Giovanni e Carlo: e Messer Giovanni per la morte di Carlo suo fratello e di Gregorio suo padre fece fare le memorie nella chiesa di Santa Croce ».[1] Non v'ha dubbio, dunque, che il personaggio genuflesso a destra sia proprio il fratello di Carlo. Ora, Carlo, segretario della repubblica fiorentina, nato in Arezzo nel 1399 morì in Firenze nel 1453; quella figura a sinistra rappresenta appunto un uomo di oltre cinquant'anni: bisognerà, perciò, concludere

[1] Eugenio Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane e umbre.* Firenze, 1668, vol. I, pag. 120, 121.

che la tavola non fu eseguita — come voleva il Cavalcaselle — contemporaneamente al quadro di Santo Spirito (1437-'40), ma molto più tardi, verso il 1450, cioè dopo la celebre Incoronazione della Galleria fiorentina.

* * *

Ma prima di illustrare questa meravigliosa opera, in cui le qualità caratteristiche di fra Filippo sono quasi tutte raccolte, è d'uopo intrattenerci sopra un quadro che si credeva eseguito a Prato nei primi anni nei quali fra Filippo vi si condusse per decorare di affreschi il coro di quella cattedrale. Rappresenta la Deposizione di san Girolamo; ma il Vasari erroneamente lo descrive come raffigurante la morte di san Bernardo. « E nella Pieve di detto castello fece in una tavolina sopra la porta del fianco, salendo le scale, la morte di San Bernardo, che rendo la sanità, toccando la bara, a molti storpiati: dove son Frati che piangono il loro morto maestro: ch'è cosa mirabile a vedere le belle arie di teste, nella mestizia del pianto, con artificio e naturale similitudine contraffatte. Sonvi alcuni panni di cocolle di Frati, che hanno bellissime pieghe, e meritano infinite lodi per lo buon disegno, colorito, componimento, e per la grazia e proporzione che in detta opera si vede, condotta dalla delicatissima mano di fra Filippo ».[1] Meglio era — notò giustamente Cesare Guasti — se il Vasari, a cui un solo giovane rattratto che tocca la bara parvero *molti storpiati*, avesse guardato un poco nel campo, che forse si sarebbe accorto come certo piccole storie convenissero a San Girolamo.[2] Ma resta sempre giusto l'elogio del biografo per tante belle e caratteristiche e gravi figure di frati, espressive nei volti atteggiati con spontanea verità e grande varietà, a dolore.

[1] Vol. II, p. 622.

[2] Cesare Guasti, *Ricordanze di Messer Giampaolo Lapi*, estratto dall'*Archivio Storico Italiano*, serie V, tomo I, anno 1888, pag. 12.

LA MORTE DI SAN GIROLAMO.

(Cattedrale di Prato.)

Il Lippi non si discosta dalla tradizione nel disporre la scena e ha certo presente l'affresco di Giotto in Santa Croce, che raffigura la morte di san Francesco; ma qui l'azione si svolge più drammaticamente, e la composizione è arricchita dagli episodî della vita del Santo, e dalla gloria celeste che ha graziose ed eleganti figurine di angioli. La bella figura del proposto Inghirami, genuflessa, con le mani giunte, largamente disegnata e resa con tanta semplicità di mezzi, con tanta verità di espressione, è degna di Masaccio, e mostra già l'artista nella pienezza delle sue forze.

L'Ulmann suppone che il quadro sia stato dipinto avanti il 1453, cioè poco dopo la chiamata di fra Filippo a Prato, e come « omaggio del pittore al proposto Inghirami cui volle mostrare la sua gratitudine per l'incarico avuto di decorare il coro della pieve »;[1] il Cavalcaselle, invece, errando nel riprodurre l'iscrizione che riportiamo integralmente qui sotto[2] e che as-

[1] HERMANN ULMANN, *Sandro Botticelli.* München, 1893, pag. 17.

[2] D. O. M.
QVEM VIVENTEM IN COELIS
EXTINCTVM ELEGIT IN TERRIS
CELEBRIS PICTOR FRAT. FILIPPVS
SIBIQ. CVNCTIS MORTALIBVS
ARA PROPE PORTELLAM CONSTRVCT.
NON SINE SACRIFICIIS COLENDVM
AN. MCCCCXL.
R. P. D. HEMINIANVS DE INGHIRAMIS
S. ROM. ROT. AVDITOR DEI HVIVS
ECCLESIAE PRAEPOSITVS
PROPOSVIT
HVIVS
ANTONIVS QVONDAM TERRAEI
ABB. BERNARDIN. ET ANTO. FILIP. QVI
NEC NON
VALER DECANVS ET HEMINIAN. OLIM CANON
VT AD VIVVM
VNI DEO
PLVRIS COLENT FAMILIAE HIVS SACELLVM
SANCTISS. VIRG. ANNVNTIATAE
D. HYERONIMVM
ANNVENTIB. SVTERIOR. ARCHIERIS
AN. DOM. M [illegible]

segna al 1440 la bella opera di fra Filippo, scrisse che nel '50 « ebbe il pittore la commissione da Gemignano Inghirami storico, noto per scritti e cariche sostenute nobilmente nella chiesa romana ».[1]

Già il Baldanzi, nella descrizione della cattedrale di Prato, illustrando le epigrafi della cappella di san Girolamo, ne ricordava una, onoraria e gentilizia, del 1665, dove è sopra tutto notevole « la menzione che vi si fa del sopra lodato proposto Gemignano [Inghirami], e la testimonianza, che per lui fu dipinta da fra Filippo Lippi la celebre tavola posta presso la porta laterale della croce di questa chiesa ».[2]

Gemignano Inghirami, che abitava prima in Firenze, soltanto nel 1451, dopo, cioè, la elezione a proposto della Cattedrale di Prato, fermò stabile dimora in questa città,[3] e costruì per sè l'oratorio di san Girolamo nella via stessa ov' era la sua casa. E poichè alla gran divozione che egli aveva per il santo Dottore e Padre della chiesa, non bastava quell' oratorio, volle anche nel duomo, non nella cappella Inghirami (la famiglia era già allora divisa in più rami distinti), ma presso all'altra del Crocifisso, la celebre tavola con la Deposizione del Santo dipinta da Filippo. Che sia san Girolamo e non san Bernardo, dimostrò già chiaramente il canonico Giuseppe Nesti, notando che il Santo è figurato in età troppo avanzata, che san Bernardo non fu effigiato mai con la barba (il Lippi stesso, infatti, lo dipinse, come vedremo, imberbe), e che con lui nulla avrebbero che fare le storiette del fondo, e specialmente quella della Santa Grotta di Betlemme, cioè del luogo dove san Girolamo ebbe sepoltura.[4]

---

[1] *Storia della Pittura,* vol. V, pag. 792.

[2] *Della Chiesa cattedrale di Prato,* Descrizione corredata di notizie storiche e di documenti inediti. Prato, MDCCCXLVI, pag. 41.

[3] Cesare Guasti, *Ricordanze di M. Gimignano Inghirami,* pag. 11.

[4] L'*Industria Pratese,* foglio settimanale. Prato, Domenica 27 maggio 1877, anno I, n. 17. *Della tavola di frate Filippo in Cattedrale.* L'articolo non porta alcuna indicazione di autore: Cesare Guasti e il Cavalcaselle dicono che è del Canonico Nesti.

FIRENZE - R. GALLERIA ANTICA E MODERNA

Fot. Alinari

Fotocalcografia Fusetti Milano

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE

Fratelli Alinari Editori Firenze - 1575.

* * *

Terminata la Deposizione di san Girolamo, Filippo fu lungamente occupato intorno alla celebre Incoronazione della Vergine, ora nella Galleria Fiorentina d'Arte Antica e Moderna, la quale — secondo il Vasari — fu eseguita per le monache di Sant' Ambrogio e destinata all' altar maggiore della loro chiesa.

FRA FILIPPO LIPPI.
(Particolare del quadro di Sant'Ambrogio)

È quadro troppo noto sicchè sia necessaria una particolareggiata descrizione. In alto, il Padre Eterno posa la corona sul capo della Vergine che, compresa d' intima gioia, giunge le mani e s' inchina umile in tanta gloria: ai lati, gli angioli cantano e sollevano lunghi steli di gigli: alle due estremità, sant'Ambrogio e san Giovanni Battista. Sul primo piano, in veste di Santi e di Sante, alcuni personaggi contemporanei; a destra, più in basso, con le mani giunte, il pittore, e sotto di lui un angiolo che avverte: IS PERFECIT OPUS; a sinistra, due monaci devoti.[1]

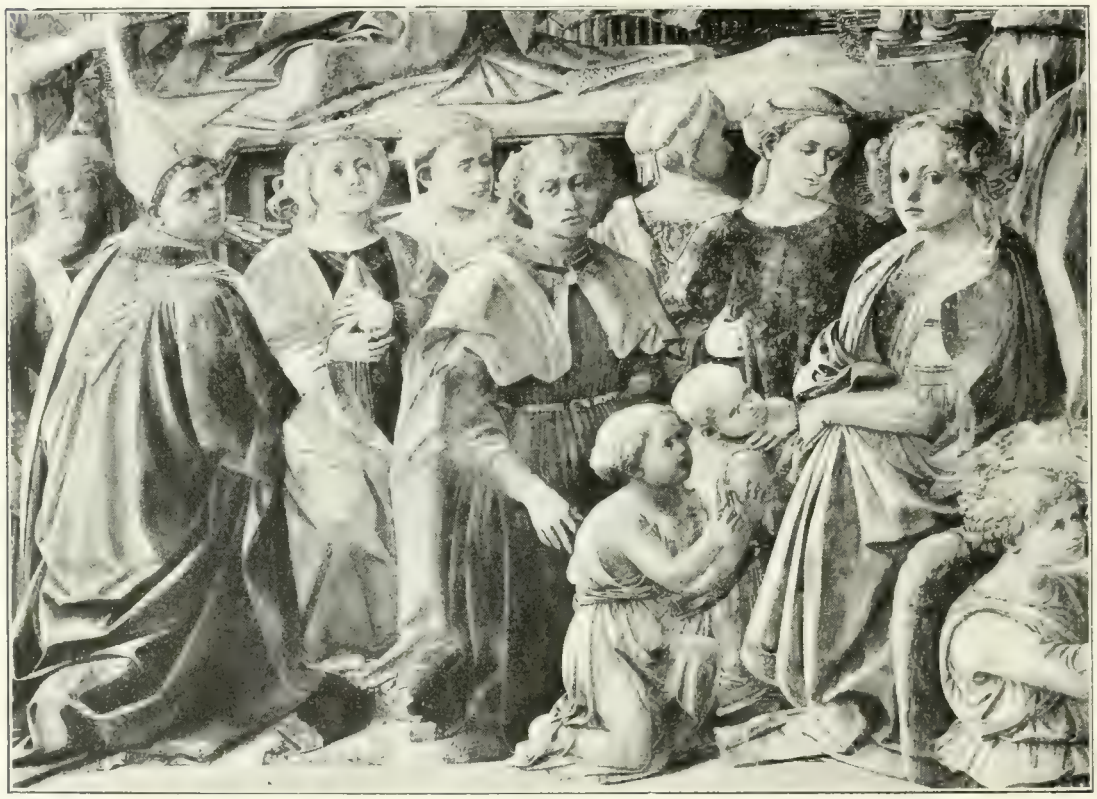
* * *

Nonostante l' alto contenuto religioso, il sentimento mistico vien sopraffatto dalla potente realtà che l' artista ha impresso

[1] L' annotatore del *Riposo* del Borghini [illegible] mezzo della tavola si leggeva la seguente scritta: [illegible] *Ab huius ecclesie priore Francisco Machiabello an. M.CCCC[illegible] nata fuit an. M.D.LXXXV.* Cfr. VASARI, vol. II, pag. 616, nota [illegible] *Storia della Pittura,* vol. V, pag. 157, nota 1.

nella sacra rappresentazione. È una gioconda festa, quale fra Filippo deve aver visto nella sua Firenze, in qualche dolce calendimaggio, coi fanciulli coronati di rose, recanti steli di gigli fioriti e salutanti il rinnovarsi della primavera, agitando i ramoscelli in fiore, le fronde fresche, i *gonfaloni selvaggi*.

Quando l'Angelico dipinge le sue Incoronazioni, riesce a farci rivivere in un ambiente ideale, sia fra il radioso fondo dorato del



PARTICOLARE DEL QUADRO DI SANT' AMBROGIO.

quadro fiorentino, sia nel trono ricchissimo — tabernacolo celeste — della tavola parigina. Ma non solo con l'esteriorità delle forme cerca di rendere l'incanto della mistica visione: egli anima le sue figure di un intimo senso di raccoglimento e di estasi; fa carolare gli angioli variopinti attorno al trono dove siedono maestosi la Vergine e il Redentore; fa intuonare ad essi suoni e canti di gioia. Fra Filippo costruisce invece un grande altare, e ai lati, quasi assistessero allo spettacolo, allinea i suoi angioli

che esprimono o devozione, o fanciullesca incoscienza, o serena allegria; e sul davanti, alcune figure ritratte dal vero, forse la famiglia del committente, e con loro sè stesso. E come si compiace nel ritrarre così in prima linea quelle donne e quelli uomini, quasi che la sacra rappresentazione fosse fatta affinchè apparissero essi soli al pubblico degli adoratori; quelle donne e quelli uomini, cui invano è stata apposta l'aureola intorno al capo! Ma quale impressione dovevano suscitare nell'animo dei riguardanti codeste figure, cui appena l'abito, o solo il nome dei Santi che dovevano rappresentare, distinguevano da personaggi vivi e ben noti?

Voi, dipintori, fate male — griderà poi, ma invano, fra Girolamo. — « L'imagine de' vostri Dei sono le imagini et similitudini delle figure che voi fate dipingere nelle chiese: et li giovani poi vanno dicendo ad questa et quella: costei è la Magdalena, quell'altra è Sancto Giovanni: perchè voi fate dipingere le figure nelle chiese alla similitudine di quella donna o di quell'altra; il che è molto mal facto, et in grande dispregio delle cose di Dio. Voi dipintori fate male: che se voi sapessi li scandali che ne segue, et quello che so io, voi non le dipingereste. Voi mettete tutte le vanità nella chiesa »!

Ma la vanità delle donne ritratte dal frate verista nella sua Incoronazione è oggi punita: oggi, sebbene esse parlino ancora, vive e fresche, da quella tavola, e quasi desiderose di rivelarci i loro nomi, nè la tradizione nè le nostre ricerche sono bastate a farcele riconoscere.

* * *

Possiamo dire soltanto che la tavola non fu eseguita per le donne di Sant'Ambrogio, come lasciò scritto il Vasari, ma per Francesco di Antonio Maringhi, canonico di San Lorenzo e cappellano di Sant'Ambrogio, il quale nel 1441, con suo testamento, elesse la sepoltura in quest'ultima chiesa, disponendo, fra l'altro, che tutto un suo credito verso le monache di Sant'Ambrogio

servisse a pagare una tavola da lui ordinata e già cominciata per la cappella grande di detta chiesa.[1] E nel 1442 le monache deliberarono che il provento di un podere posto nel popolo di Sant'Ambrogio si devolvesse, secondo la volontà del testatore, *in perfectione cuiusdam tabule per ipsum ordinate et iam incepte ad altare cappelle maioris dicte ecclesie Sancti Ambroxii.*[2] Ma soltanto nel 1447 la tavola fu terminata come si rileva da questo ricordo.

Danari che si pagano per l'eredità di M. Francesco Maringhi.

Fra Filippo dipintore deve avere a dì 9 di giugno lire 1200 per dipintura della tavola di Sant'Ambrogio, computato in esso prezzo pannolino, con che s'impannò detta tavola, che ne è debitore detto fra Filippo, e colori, e ogni altra cosa, d'accordo con Messer Domenico Maringhi, Lorenzo Bartolucci, e Giovanni di Stagio.[3]

* * *

Il dipinto — pur coi danni sofferti — è certo uno dei più belli di Filippo: condotto con amorevole diligenza, con armonia e

[1] Nel testamento è detto: « Item voluit et disposuit quod quicquid appareret dictum testatorem recipere et habere debere a dicto Monasterio quacumque de causa converti debeat in perfectionem tabule per eum ordinate et incepte ad cappellam maiorem dicte ecclesie S. Ambroxii et id totum legavit dicto Monasterio in dictam causam convertendum pro salute anime sue et predicta exequi voluit per abatissam dicti Monasterii et capitulum dicti Monasterii vel dicte abatisse succeditricem, in hoc earum conscientias onerando ». *Protocollo di ser Verdiano di ser Donato di ser Jacopo Rimbotti, R. 190. c. 149t.* (1441, 28 luglio.)

[2] « .... in quo (testamento) inter alia legavit de bonis suis dicto Monasterio Sancti Ambroxii unum podere positum in dicto populo extra muros in loco dicto la Piacentina infra suos confines, cuius redditus et obventus dictus testator disposuit debere converti in perfectione cuiusdam tabule per ipsum ordinate et iam incepte ad altare cappelle maioris dicte ecclesie S. Ambroxii; et quod ipsa tabula completa et perfecta, dicti redditus et obventus converti deberent in paramentis et aliis ornamentis pro cultu divino dicte et ad dictam cappellam ». *Protocollo di ser Verdiano di ser Donato di ser Jacopo Rimbotti, R. 188, c. 222.* (1442, 22 novembre). È da avvertire che in un precedente testamento dello stesso canonico Maringhi (26 agosto 1436) non si fa menzione della tavola per l'altar maggiore di Sant'Ambrogio. *Protocollo di ser Verdiano Rimbotti, R. 190, c. 90.*

[3] *Notizie dei Professori del Disegno,* Decennale IV del Secolo III. Firenze, Batelli, 1845. Notizie di fra Filippo di Tommaso Lippi, vol. I, pag. 507.

vaghezza di colorito, con verità di espressione, mostra lo studio intelligente della natura, nel severo carattere delle teste e delle figure, nella acuta interpretazione delle forme, nella varietà e vivacità della composizione, nella perfetta evidenza della modellatura. Giustamente il Vasari giudicò la tavola bellissima, « la quale molto grato lo fece a Cosimo de' Medici, che per questa cagione divenne suo amicissimo ».

IV.

« Si trova in un libro dei Provveditori di Camera degli anni 1446, '47 e '48 di Firenze, a c. 546 (così il Baldinucci) che a' 16 di maggio 1447 furono pagate a fra Filippo lire 40 per aver dipinta l' imagine di Maria Vergine e di San Bernardo che doveva collocarsi innanzi alla porta della cancelleria del palazzo dei Signori ».[1] Erano due distinte pitture, che anche il Vasari ricorda: « nel Palazzo della Signoria, in tavola, un' Annunziata, sopra una porta; e similmente in detto palazzo un San Bernardo, sopra un' altra porta ». Ma oggi non rimane che quest' ultima, nella Galleria Nazionale di Londra.[2]

L' APPARIZIONE DELLA VERGINE A SAN BERNARDO.
(Galleria Nazionale di Londra.)

Sebbene non priva di pregi, non è certo fra le migliori opere di fra Filippo; tuttavia in essa meglio che in altre di lui spira vivo e profondo il sentimento religioso. Il Santo solleva la testa in atto di meraviglia; e dinanzi gli sta, a mezza figura, la Ver-

[1] *Notizie dei Professori del Disegno,* vol. I, pag. 508.

[2] Cfr. RICHTER, *Italian Art in the National Gallery,* pag. 18 e 19, e *Descriptive and historical Catalogue of the pictures in the National Gallery, with biographical notices of the painters — Foreign schools.* London, 1898, pag. 286, n. 248.

gine circondata da tre angioli. Disgraziatamente i danni del tempo e anche più dei restauri sono gravi: sorte che accomuna con questo l'altro quadro di casa Alessandri, il quale deve essere stato eseguito verso gli stessi anni.

* * *

« Messer Alessandro degli Alessandri — scrive lo storico arotino — allora cavaliere ed amico suo, gli fece fare, per la sua chiesa di villa a Vincigliata nel poggio di Fiesole, in una tavola, un San Lorenzo ed altri Santi, ritraendovi lui e dua suoi figliuoli ».[1]

SAN LORENZO
FRA I SANTI COSIMO E DAMIANO
(Palazzo Alessandri)

La tavola era prima rettangolare, e fu ridotta in forma rotonda per amore di simmetria con un altro dipinto. In questo del Lippi occupa il centro san Lorenzo fra i santi Cosimo e Damiano; in basso, genuflessi, adorano Alessandro degli Alessandri a destra, a sinistra due suoi figliuoli. A questo quadro appartengono pure due altre tavole con Santi, che, separati prima e riuniti più tardi, si trovano ancora nello stesso palazzo.

Il committente è ritratto come un uomo di circa cinquant'anni; e poichè sappiamo che Alessandro degli Alessandri nacque nel 1391, il dipinto dovrebbe essere stato eseguito poco dopo il 1440. I ritratti dei due figli, Jacopo (n. 1422) e Antonio (n. 1423), raffigurati appunto come giovinetti non ancora ventenni, confermano la data probabile della composizione.[2]

[1] Vol. II, pag. 626.
[2] LITTA, *Famiglie Celebri Italiane*, *Alessandri* pag. [illegible] TAV. XXV.

* * *

Il Vasari, già abbiamo visto, racconta che il quadro di Sant'Ambrogio contribuì a far divenire fra Filippo amicissimo di

LA VERGINE COL FIGLIO FRA SANTI.
(Galleria Antica e Moderna.)

Cosimo. Vero è che anche prima il pittore aveva lavorato per i Medici ed era in istretta relazione con più d'uno di quella famiglia; ma la trascuratezza sua abituale nell'adempiere le commissioni avrà anche più di una volta infastidito Cosimo, il quale,

dopo avere giustamente ammirata la bella tavola dell' Incoronazione, riammise forse il bizzarro artefice nelle sue grazie. Certo è che dopo l' Incoronazione, e per Cosimo, egli dipinse anche un quadro già nel Capitolo di Santa Croce e oggi nella Galleria Antica e Moderna. Nel centro la Vergine stringe amorosamente al seno il Bambino che a lei si serra tenendo nelle mani un pomo: ai lati, san Francesco e san Damiano, san Cosimo e sant'Antonio. Il fondo architettonico, composto di tanto edificio quanto son le figure, è spartito da colonne con capitelli corinzi; sopra, ricorre un'architrave fregiata con le palle medicee a quello stesso modo che tenne Michelozzo nella decorazione esterna della Biblioteca di San Marco.

Il Cavalcaselle, pur rilevando i pregi della tavola, non può considerarla fra le opere migliori del maestro. A malgrado dei danni sofferti, le figure non mancano di carattere e di espressione: e sebbene il volto della Vergine riesca poco simpatico, e il Bambino mostri i difetti che abbiamo lamentato nelle opere sue prime, il gruppo è pieno di grazia e di sentimento e la rispondenza affettuosa fra la Donna e il Figlio è espressa in modo efficace ed intimo.

Di questa tavola faceva parte il gradino dipinto dal Peselli. L'Albertini, infatti, nel suo *Memoriale* registra in Santa Croce, « nel noviziato costruito dalla casa de' Medici, una tavola di fra Filippo, et la predella di Francesco Poselli »; e il Vasari nella vita dei due Peselli scrive: « Si vede ancora nella cappella del noviziato di Santa Croce, sotto la tavola di fra Filippo, una maravigliosissima predella di figure piccole, le quali paiono di mano di fra Filippo ».[1]

Tre di queste storie si trovano oggi nella stessa Galleria fiorentina ove è la tavola; due sono al Louvre. Le prime rappresentano il Presepio, un miracolo di sant'Antonio, e la decollazione dei santi Cosimo e Damiano; le altre san Francesco che

[1] Vol. III, pag. 38.

riceve le stimmate e i santi Cosimo e Damiano che curano un ferito.

Non sappiamo precisamente quando fu costruita da Michelozzo per Cosimo de' Medici la cappella del Noviziato dedicata ai santi Cosimo e Damiano; ma il dipinto del Lippi, per il carattere delle figure e per il tipo del piccolo Gesù (deriva direttamente dal bambino che nell' Incoronazione, volgendo la testa allo spettatore, tiene con ambe le manine la sinistra della donna genuflessa che lo carezza con l'altra mano), deve essere stato condotto verso il 1450.

* * *

Nella stessa Galleria Antica e Moderna è attribuito a Filippo un san Girolamo in penitenza, che non presenta però nessuno dei caratteri proprî del Nostro.

Un ricordo di Neri di Bicci del primo febbraio del 1454 fa conoscere che fra Filippo gli aveva lasciato duecento pezzi d'oro fine, *perchè glieli serbasse o ch' io ne facessi quello mi direbbe,* aggiungendo: *e a lui detto: pezi 30 di* [oro] *fine, il quale volle mettessi in su uno quadro drentovi uno san Girolamo, il quale diceva aveva a fare per lo signore Gismondo, e facevaglielo fare Agniolo dalla Istufa.*[1]

Il Vasari non ricorda questo dipinto: ma ci sa dire invece che Filippo in San Lorenzo lavorò nella cappella della Stufa una tavola rimasta non finita; la quale parrebbe dovesse essere una Annunziata. Il Richa, descrivendo nella stessa chiesa « la cappella de' Ginori, ramo discendente da Gabriello di Pier Ginori cavaliere, conte e potestà di Milano nel 1494 », dice: « Fra Filippo Lippi aveva quivi effigiato un Crocifisso con San Girolamo, che non ci è più, essendovi in sua vece dipinto da Ottaviano Dandini Cristo in croce con San Girolamo, San Francesco e la Maddalena ».[2]

---

[1] *Ricordi di Neri di Bicci.* Ms. nella R. Galleria degli Uffizi, c. 10. Cfr. Vasari, vol. II, pag. 84, nota 2.

[2] *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine,* vol. V, pag. 27.

Lo storico aretino ci dà anche notizia di un altro « Santo Ieronimo in penitenza di mano di fra Filippo, nella Guardaroba del Duca Cosimo della medesima grandezza di un Sant'Agostino che studia appresso Bernardo Vecchietti ». Sappiamo altresì che nel 1459 fra Filippo ebbe lite con Lorenzo Manetti per il prezzo di un san Girolamo, e il Cavalcaselle suppone possa esser quello di cui parla il Vasari e che si trovava nella Guardaroba del duca Cosimo: ipotesi anche questa che non porta nessuna luce sull'argomento. È bensì probabile che fra Filippo abbia dipinto più quadri con questo soggetto, non però possiamo affermare che quello della Galleria d'Arte Antica e Moderna, proveniente dal soppresso convento di Annalena, gli appartenga. Infatti, se la maniera di piegare ricorda quella a lui propria, è pur vero — come prima notò il Cavalcaselle — che il tipo, le forme, l'espressione del Santo, sono grossolane e volgari: il colorito alquanto crudo e tetro: nelle tinte appariscono pure ombre verdastro-scure: e la maniera è sensibilmente diversa da quella del maestro. « Noi crediamo — aggiunge lo storico della pittura italiana — che se fra Filippo ne ricevette la commissione si sarà servito di qualche aiuto il quale sarà anco stato a lavorare nella bottega di altro maestro. Potrebbe essere quel Giovanni da Rovezzano, scolaro di Andrea del Castagno, che partì dalla bottega di Andrea per mettersi con fra Filippo, al quale poi mosse lite vittoriosa per non aver ricevuta la somma di 40 fiorini d'oro che doveva avere ».[1]

* * *

Di altri dipinti di fra Filippo citati dal Vasari, oggi non rimane che il ricordo. La tavola dell'Annunziata per la chiesa di Sant'Iacopo di Pistoia, vista dal Tolomei in casa Braccio-lini, ei la colorì « per Messer Iacopo Belluci, di cui pose il ritratto nella figura di un ecclesiastico che sta leggendo dietro quella dell'Angelo Gabriele ».[2] Pel Magistrato degli Otto, dipinse

[1] Vol. V, pag. 225.
[2] *Guida di Pistoia*. Pistoia, 1821, pag. 80.

un mezzo tondo a tempera, con una Nostra Donna e il Figliuolo in braccio che il Cavalcaselle vorrebbe riconoscere nel quadro del Museo di Berlino, ove però il Bambino sta, invece, seduto sopra una specie di poggiuolo e la Madre è in atto di carezzarlo. E non ci resta ormai più che la memoria anche del quadro di casa Capponi, di quello per la chiesa di San Domenico in Perugia e delle figure in Sant' Apostoli di Firenze.

Senza dilungarci perciò intorno alla sorte toccata a queste opere, seguiamo, che è ormai tempo, l' artista a Prato, ove sino dal maggio del 1452 si era recato, e doveva compiere l' opera sua più grandiosa e più importante in cui tutta risplende l' alta potenza e la vivace fantasia del maestro.

LA VERGINE COL FIGLIO.
(Museo di Berlino).

II.

(1452-1467.)

Gli affreschi che fra Filippo dipinse nella cappella maggiore della Pieve di Prato segnano il punto culminante della sua produzione artistica. In essi egli mostra più che mai vasta potenza di concezione, grande varietà di espressione e ricchezza di particolari. Congiungendo il sentimento della natura con l'innato amore della grazia, di nuovo slancio alla struttura e agli atteggiamenti delle sue figure si compiace di rendere la seduzione leggiadra femminile, infonde nei suoi personaggi più intima verità di sentimento e di carattere, così che, dinanzi a questo grandioso ciclo, apparisce men lontana dal vero, di quanto a prima vista può parere, la sentenza del Vasari: se lo spirito di Masaccio non è proprio entrato nel corpo di fra Filippo, può dirsi che il grande innovatore abbia in qualche modo agitato l'anima mondana — leggera del frate.

* * *

Fino dal 10 giugno del 1440 il proposto Nicolozzo de' Milanesi si era rivolto ai capi del Comune, come a patroni e conservatori della cappella maggiore della Pieve pratese, perchè studiassero il modo migliore per far colorire quella cappella; e il 12 giugno dello stesso anno messer Domenico Cambioni consigliava « che si dovessero eleggere quattro uomini, quali assieme cogli operai della Pieve esaminassero questo fatto, e fossero col medesimo signor Proposto per conchiudere in che modo e forma e con che danari si dovesse fare la detta pittura ».[1]

Corsero varî anni inutilmente, forse a causa della pestilenza che in quel tempo afflisse la città; finchè, nel 1452, mentre l'Angelico si trovava a Fiesole, priore del suo convento, i magistrati del Comune di Prato interposero i buoni uffici dell'arcivescovo Antonino per ottenere che fra Giovanni si recasse a lavorare nella cappella maggiore della loro chiesa; ma avendo l'Angelico rifiutato, perchè desideroso di tornare a Roma per compiervi le pitture della cappella di Niccolò V in Vaticano, il provveditore della chiesa pratese mandò a Firenze il 5 aprile dello stesso anno un suo messo in cerca di pittori; e la scelta cadde su fra Filippo, che per eseguire così importante lavoro fermò dimora in Prato.

Già nel maggio del 1452, col suo scolaro fra Diamante, aveva posto mano al lavoro:[2] del 17 luglio è un ricordo di pagamenti fatti per i ponti e i palchi necessarî all'esecuzione degli affreschi.[3]

Sappiamo pure che nello stesso anno, a dì 8 di agosto, gli operai del Ceppo si obbligarono di dare a Leonardo di Bartolomeo

---

[1] *Della Chiesa Cattedrale di Prato.* Prato, MDCCCXLVI, pag. 29.

[2] « A frate Diamante di Feo da Terra nuova, gharzone di fra Filippo di Tommaso dipintore e che dipigne la chapela de l'altar magore, de' avere a dì 29 di maggio lire 50, le quali se gli promisero per frate Filippo, e al detto frate Filippo per la chapela de l'altar magiore ..... ». Cfr. Cavalcaselle, *Storia della Pittura,* vol. V pag. 188, nota 2.

[3] Cavalcaselle, *Storia della Pittura,* vol. V, pag. 188.

Bartolini, cittadino fiorentino, ventidue fiorini d'oro larghi, se fra Filippo, per il giorno 8 di dicembre, *non gli avesse finito un certo tondo del legniame ch' è del detto Lionardo, cioè di dipignerlo di certa storia che gli avera chominciata della Vergine Maria.*[1]

* * *

L'indole irrequieta e appassionata di fra Filippo, i suoi amori con la Lucrezia, dei quali abbiamo già da principio dato un cenno ai lettori, le avventure che ne seguirono, tolsero all'artista la quiete necessaria al lavoro. A ciò si aggiunsero due importanti commissioni che lo tennero lontano da Prato: nel 1457 egli tornò a Firenze per dipingere un quadro per il re di Napoli, ordinatogli per mezzo di Giovanni de' Medici: nel '61, si recò a Perugia per stimare una parte degli affreschi che Benedetto Bonfigli eseguiva nella cappella del Palazzo Pubblico di quella città.[2] Inoltre, nel 1459, ebbe lite col Manetti per il quadro commessogli; nel '60 prese a dipingere quattro storie, oggi perduto, per la sepoltura di Gemignano Inghirami nel chiostro di San Francesco a Prato; sicchè bene s' intende come il lavoro principale non potesse procedere con la desiderata sollecitudine, e nel 1463 i committenti fossero costretti a trovare il modo di obbligare il pittore a dar termine all' opera, tanto più ch' egli aveva già ricevuto per essa buona somma di denaro.

* * *

Nello stesso anno, fra Diamante, chiamato dal superiore dell' ordine a Firenze, fu fatto incarcerare; e poichè di questa pu-

[1] Gaetano Guasti, *I pesci e delle tavolette e delle [illegible] di [illegible] Duomo di Prato*, Prato, Giachetti, 1888, pag. 110, Documento VII.

[2] Quando dal Magistrato di Perugia fu stipulato con Benedetto Bonfigli il contratto per dipingere la cappella del Palazzo Pubblico, detta appunto dal Magistrato, fu posto per condizione che il lavoro dovesse essere stimato e da fra Filippo e da Domenico Veneziano, o da frate Giovanni da Fiesole.

nizione non conosciamo il motivo, si suppose prodotta dall'aver lo scolare favorito la scandalosa condotta del maestro, e dal non essere stato nemmeno egli esente da peccato.... Ma qual si fosse la causa della prigionia, certo è che per opera della Comunità, ormai desiderosa di veder terminate le sue pitture, e per intercessione dell'arcivescovo di Firenze, fra Diamante potè tornare a Prato e riprendere con Filippo il lavoro interrotto.

Tuttavia nell'aprile del '64, adunatisi i quattro deputati per rivedere i conti a fra Filippo, riferivano al Magistrato non esservi altra maniera per costringerlo a terminare il lavoro, che ricorrere a messer Carlo de' Medici, succeduto all'Inghirami nel governo della propositura; e per mezzo di lui assegnavano come termine ultimo al compimento dell'opera, tutto il mese di agosto. Per tal modo dopo dodici anni, furono finalmente condotte a termine le pitture.

* * *

Illustrando le opere che il maestro fiorentino condusse a Prato, non si può non discorrere, sia pur brevemente, del suo allievo e compagno di lavoro, frate Diamante di Feo da Terranuova, il quale, posto da giovinetto nel convento del Carmine a Prato, vi ottenne presto gli ordini religiosi. Forse egli si dedicò all'arte nello stesso convento (caso allora frequente); certo, allorchè il Lippi fu incaricato di colorire la cappella maggiore della Pieve, fra Diamante, che aveva da' ventitrè ai ventiquattr'anni (era nato verso il 1430), si allogò con Filippo come garzone. Da questo momento egli non lasciò più il maestro e ne divenne il compagno e l'aiuto, dividendo con lui la prospera e l'avversa fortuna.

Fra Diamante, se anche prima iniziato nell'arte — come è ragionevole supporre — mostra nelle opere sue la diretta e immediata derivazione da fra Filippo, e via via assume, per la continuata collaborazione, la maniera e il fare del maestro. Ma, bisogna anche dir subito, egli rimane sempre ben lontano dal-

l'eccellenza di Filippo. Meno corretto nel disegno, schematico e duro nel modo di piegare, monotono nel colorire, fra Diamante, anche nelle opere più mature che totalmente gli appartengono, si mostra sempre un debole seguace del grande confratello carmelitano: troppo lontana è la sua dall'arte maschia e vigorosa del frate fiorentino; e le sue deficienze sono così evidenti che non riesce difficile all'attento osservatore di riconoscervi la mano dello scolare.

I.

Nel 1452, mentre aveva appena cominciato a colorire la volta della cappella maggiore, fra Filippo lavorava pure al dipinto

LA VERGINE COL FIGLIO.
(Galleria de' Pitti in Firenze.)

ordinatogli da Leonardo Bartolini prima del suo trasferimento a Prato; e poichè di questa commissione non abbiamo altre no-

tizie, oltre il documento già citato, si può anche supporre che questa volta il pittore non mancasse all' impegno. Il dipinto è da riconoscere nel tondo della Galleria de' Pitti, considerato giustamente come una delle più belle opere del maestro.

Seduta sopra un ricco seggio, la Vergine tiene sulle ginocchia il Bambino che, tolto un chicco dalla melagrana, lo mostra alla Madre, prima di avvicinarlo alla bocca. Nel fondo, a sinistra, sant' Anna sul letto accarezza la figlia presentatale da una donna, mentre con la persona si rivolge verso un' altra donna; e questa sembra accennare a una servente, che con un canestro in capo si affaccia sulla soglia della camera. Dal lato opposto, poggiata a un parapetto, una giovane sta riguardando un' ancella che, con un canestro in capo e un paniere infilato al braccio, cammina frettolosa: accanto a lei, una donna di età matura si volge indietro in atto di correre il figliolette che le si è attaccato alle vesti così da impedirle di procedere. Nel fondo, in alto, è raffigurato l' incontro di sant' Anna con san Giovacchino.

[illegible]

Il dipinto, molto realista nelle forme e nei caratteri, ha anche una importanza veramente singolare nella storia dell' arte, perchè si può considerare quasi il prototipo dei *tondi* con la rappresentazione della Vergine e del Figlio, che la scuola fiorentina amò e ritrasse in tavole, in tele o in marmi con tanta

originale fantasia, dopo ch'ebbe abbandonate le forme gotiche degli antichi trittici per sostituirvi questa nuova forma di dipinto, certo più comoda e più adatta alle case dei cittadini. Dentro di essa le figure di fra Filippo si sviluppano ancora in modo tutto accidentale, e ci richiamano ai bassorilievi che gli scultori dello stesso periodo, cominciando da Donatello, riprodussero in marmo, in terra invetriata e in istucco; ma non andrà molto che il Botticelli, derivando dal Lippi il motivo e sapientemente adattando alla linea circolare gli atteggiamenti della Vergine, del Bambino e degli angioli, perfezionerà la tradizione iconografica, onde Raffaello deriverà, ultimo splendido saggio, la sua Madonna della Seggiola.

LA VERGINE COL FIGLIO FRA DUE SANTI.
(Galleria Comunale di Prato.)

* * *

Nel 1453 Filippo eseguì anche una tavola col ritratto di Francesco Datini, che il Vasari ricorda così: « Nel Ceppo di Francesco di Marco, sopra un pozzo in un cortile, è una tavoletta di mano del medesimo, col ritratto di detto Francesco di Marco, autore e fondatore di quella casa pia ». Dagli amministratori del Ceppo furono pagati al pittore il 28 maggio dello stesso anno ottantacinque fiorini, in cui si compren-

deva anche la spesa per il tabernacolo, per la colonna del pozzo e per i ferramenti della carrucola.[1]

Il dipinto, ora nella Galleria Comunale di Prato, è tanto guasto che mal ne possiamo giudicare il pregio.

La Vergine, in trono, tiene seduto sulle ginocchia il Bambino in atto di benedire: ai lati, san Giovan Battista e santo Stefano; ai piedi, Francesco di Marco Datini, inginocchiato, presenta al santo Precursore i quattro Buonomini, che egli volle nominati dal Comune a reggere il suo Ceppo.

* * *

A questi anni, o almeno a questo periodo, crediamo sia da riportare la tavola della Galleria di Berlino, dove Filippo dipinse

LA VERGINE DI MISERICORDIA
(Museo di Berlino)

la Vergine, Madre di Misericordia, che sotto l'ampio manto, sollevato e sorretto alle estremità da due angioli, accoglie la comunità dei suoi fedeli, ossia uomini, donne, giovinette e fanciulli, tutti genuflessi in adorazione.

[1] GUASTI, *I quadri della Galleria di Prato* cit., pag. 42.

Questa antica simbolica figurazione della Misericordia divina, con

. . . . . sì gran braccia
che accoglie ciò che si rivolge a lei,

era spesso desiderata dalle Confraternite religiose, le quali amavano farsi ritrarre sotto il mantello protettore della Vergine, o dai reggitori della Città, per rappresentare nella Madre del Redentore la protettrice del popolo.

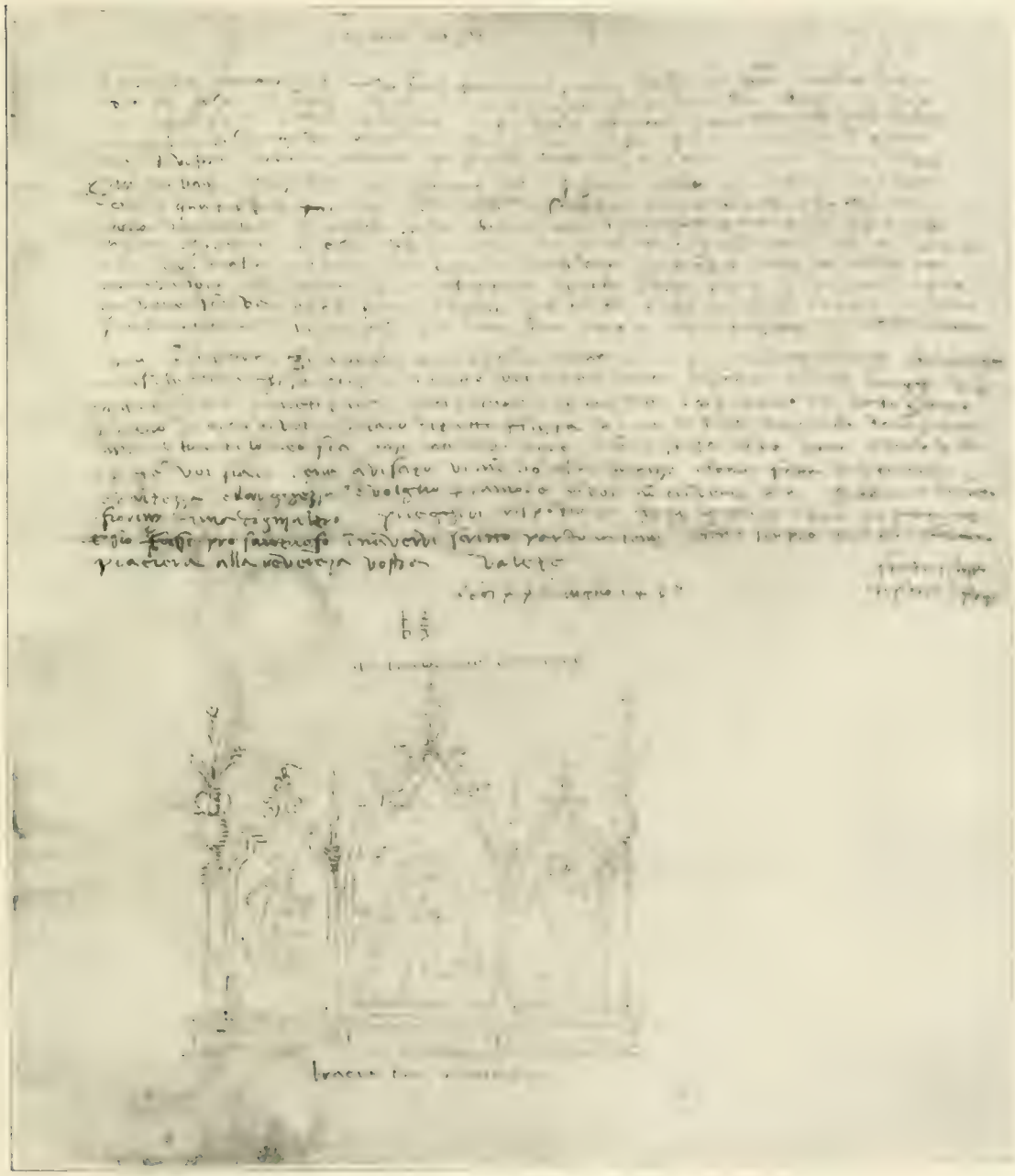
Della tavola, ora a Berlino, non si hanno particolari notizie; ma il tipo della Vergine ricorda quello che fra Filippo colorì nel quadro per il Ceppo di Prato nel 1453; e alcuni di quei personaggi (in specie le donne) si ritrovano — appena modificati dalla differente trattazione tecnica — nelle pareti del coro. Nella testina della fanciulla, a sinistra della Vergine, rivediamo il modello che servì al pittore per la Salome; in quella dall' opposto lato, subito appresso all' uomo genuflesso, è il tipo della moglie di Erode seduta a banchetto; più sopra riconosciamo la medesima figura che è ritratta nel tondo Bartolini. Così, nel gruppo degli uomini, quel vecchio a sinistra sembra lo stesso modello che servì a rappresentare il padre di san Giovanni nella scena del suo commiato dai genitori, e qualcuno dei più giovani ricorda persone che incontreremo nell' affresco delle esequie di santo Stefano.

* * *

Nel 1457 Filippo era a Firenze per dipingere un quadro destinato al re di Napoli, ma del quale non resta oggi che il ricordo nelle lettere di Giovanni di Cosimo de' Medici a Bartolomeo Serragli, agente della casa medicea presso Alfonso d'Aragona, e in quelle che fra Filippo e Francesco Colasanti diressero allo stesso Giovanni.

Dalla lettera del pittore, scritta il 20 luglio del 1457, pare che l' opera fosse già a buon punto, ricca di ornamenti e di do-

rature, per cui bisognavano non meno di trenta fiorini di spesa; ma sessanta ne chiedeva egli per darla finita, promettendo di



LETTERA AUTOGRAFA DI FRA [illegible]
(R. Archivio di Stato di Firenze)

consegnarla il 20 del mese successivo, se fossero [illegible] i denari di cui aveva gran bisogno. In fondo alla lettera aggiungeva anche per maggior chiarezza uno schizzo a penna della compoci-

zione: nel mezzo la Vergine inginocchiata che adora il Bambino, e dietro a lui due angioli; a destra un frate, a sinistra un giovane, forse il san Michele, di cui si parla nella lettera, ambedue genuflessi in atto di adorare il Bambino.[1]

È questa l'unica traccia che rimanga del quadro destinato al re di Napoli; oggi nessuna opera di Filippo si trova in quella città.

[1] Gaye, *Carteggio inedito di artisti,* vol. I, pag. 175-76, e Cavalcaselle, *Storia della Pittura,* vol. V, pag. 163-64.

II.

Il Vasari racconta che « essendogli dalle monache di Santa Margherita data a fare la tavola dell'altar maggiore, mentre vi lavorava, gli venne un giorno veduta una figliuola di Francesco Buti, cittadin fiorentino, la quale o in serbanza o per monaca era quivi. Fra Filippo, dato d'occhio alla Lucrezia, che così era il nome della fanciulla, la quale aveva bellissima grazia ed aria, tanto operò con le monache, che ottenne di farne un ritratto, per metterlo in una figura di Nostra Donna per l'opra loro ».[1] Quello che avvenne dopo è noto: ma fra i critici si è molto disputato per riconoscere il quadro, e nel quadro il ritratto della monaca; e poichè il Vasari ci sa dire che essa aveva bellissima grazia ed aria, cercarono in tutte le pitture del Lippi una testa femminile che potesse credersi l'amata del pittore, cominciando persino dai quadri eseguiti prima che egli andasse a Prato. Per un pezzo si suppose che nel dipinto, ora al Louvre, rappresentante la Nascita di Cristo — non certo opera di fra Filippo — fosse effigiata la Lucrezia: ma più giustamente il Milanesi riconobbe la tavola menzionata dal Vasari in quella ora esposta nella Galleria di Prato sotto il n. XI. È qui rappresentata la Vergine in trono che dà la sacra cintola a san Tommaso; alla destra di lui stanno san Gregorio e santa Margherita, la quale presenta a Maria una monaca inginocchiata, alla sinistra sant'Agostino e l'Arcangelo che conduce Tobia.

In questa tavola tutto concorre a far riconoscere quella che il Lippi dipinse per la chiesa di Santa Margherita: la Santa titolare del monastero, il vescovo sant'Agostino, sotto la cui re-

[1] Vol. II, pag. 620.

gola vivevano quelle monache, e la badessa de' Bovacchiesi, che fece fare la tavola e che sarà certo la suora presentata alla Vergine. Errò il Vasari non solo indicando un quadro per un altro, ma anche affermando che la fanciulla fosse ritratta nella figura

LA VERGINE CHE DÀ LA CINTOLA A SAN TOMMASO.
Galleria Comunale di Prato.)

di Nostra Donna: il ritratto della Lucrezia è piuttosto da riconoscere nella santa Margherita, dalla fisonomia più espressiva e più viva, mentre il volto della Vergine ha l' aria troppo insignificante e indeterminata.

Mal ridotto dal tempo, questo quadro non è certo fra i migliori di fra Filippo: e la parte non piccola che deve avervi avuto fra Diamante è evidente in alcune assai deboli figure. Ma tutta del maestro, e assai simpatica, è la santa Margherita, dal cui volto traspare una malinconica e delicata espressione, una profonda intimità: l'occhio, appena abbassato, contribuisce a dare un carattere d'ingenua modestia e d'interesse più vivo alla figura, il cui profilo, gentile e distinto, è con tanto sentimento studiato e riprodotto, da mostrare l'amorosa cura adoperata nel tracciarlo sulla tavola.

Di questo modello — così caro al pittore — rivediamo i tratti nella Nostra Donna del celebre quadro degli Uffizi, eseguito in questo stesso periodo; non però è giusta l'affermazione del Cavalcaselle « che in quelle figure di donne (ossia nella santa Margherita di Prato e nella Vergine della Galleria di Firenze) v'è il tipo e le forme le quali vedonsi comunemente dipinte da fra Filippo ».[1] Quella fisonomia non si ritrova infatti negli stessi affreschi, e mentre altre figure di donna sono di un tipo differente — forse ricordo di altre passioni o di fugaci impressioni, o d'imagini rimaste nella memoria dell'artista — queste due teste hanno tali caratteri e così spiccate particolarità da mostrare palese la loro diretta derivazione dal vero: come direttamente copiata dal vero è la figura della Vergine nel tondo dipinto per il Bartolini, ora nella Galleria de' Pitti, che con le figure dei due quadri citati non ha nulla che fare.

* * *

Nella tavola degli Uffizi la Vergine dal volto dolcemente espressivo, dalle forme eleganti, con le mani giunte in atto di preghiera, si rivolge al Bambino sorretto da due angeli, il primo dei quali sorride guardando davanti a sè, fuori del quadro. E

[1] *Storia della Pittura*, vol. V, pag. 177, nota 2.

se nella testa della Donna fra Filippo ha riprodotto le sembianze della sua Lucrezia, nel putto certo egli ha effigiato il figlio avuto da lei, Filippino, tanto esso ricorda nei tratti la fisonomia paterna. Così l' origine del dipinto cadrebbe dopo il 1457: forse il pittore — suppose l' Ulmann — lo eseguì per Giovanni

PARTICOLARE DEL QUADRO NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI.

di Cosimo de' Medici in ringraziamento della parte da lui presa nell' ordinazione del dipinto per il re di Napoli.[1]

L' esecuzione del quadro, franca e sicura, rivela la mano provetta, già esercitata nella più difficile trattazione dell' affresco. Ma la facilità con cui appare eseguito il lavoro non è a scapito della precisione e dell' accuratezza: tutto invece è condotto con amore in questa tavola: la bianca pezzuola così ele-

[1] *Sandro Botticelli*, pag. 16.

gantemente acconciata sulla testa della Vergine, il velo che dal capo le scende sulle spalle, il fondo monumentale, la sedia ove ella posa, la stoffa a fiorami del guanciale. Anche le estremità sono più proporzionate e meglio finite che nelle altre opere di fra Filippo, il quale in questa mostra anche una volta vivo amore per le forme reali, sincero culto per la semplicità intima e vera.

* * *

In questo tempo, ma certo prima del quadro fiorentino, deve avere avuto origine anche l'altro con la Vergine e il Figlio, che si conserva oggi nella Galleria di Monaco.[1]

La Madonna col Bambino (galleria di Monaco).

Ma ancor qui, e pur con l'aureola ch' essa porta sul capo, la Donna è una giovine madre che si compiace delle carezze del suo piccino, il quale, seduto sulle sue ginocchia, accuratamente pettinato e coperto di una candida camicina, porta la destra al volto e la sinistra al seno di lei, che lieta, con amorosa tenerezza, lo sorregge e volge lo sguardo fuori del quadro, quasi invitando ad ammirare il frutto delle sue viscere. Graziosissima rappresentazione, di cui l'intimo sentimento traspare dallo sguardo puro e sereno della madre, dall'atteggiamento vivace del bambino. Qui è davvero espressa la maternità, con spirito del tutto moderno.

[1] Franz von Reber, *Katalog der Gemäldesammlung der Kgl. Alterthümer-Pinakothek in München*, n. 1006, e Richard Muther, *Die Gemälde in der Münchener Alten Pinakothek*. München und Leipzig, 1898, pag. 50.

cui corrisponde l'accurato realismo di tutti i particolari: da quella specie di cuffietta civettuola di trina che ricopre i capelli della Donna al vestito turchino chiaro ricamato d'oro che indossa, dal fondo roccioso del paese traversato dal fiume agli edifizi che sovrastano il colle a destra.

* * *

Di molte altre pitture che Filippo condusse in Prato, alcune andarono distrutte, altre disperse:[1] cosicchè non è più dato di ammirare le quattro lunette che egli prese a dipingere per il proposto Gimignano Inghirami nella volta sopra alla sua sepoltura nel chiostro di San Francesco.

Per venti fiorini larghi, come risulta dall'allogazione dell'opera commessagli l'11 di febbraio del 1459, doveva dipingere nella prima lunetta una Nostra Donna col Figlio in braccio; nella seconda san Francesco che riceve le stimmate; nella terza san Girolamo; nell'ultima i santi Stefano e Lorenzo. « E se esiste l'atto di allogazione dell'opera — scrive Gaetano Guasti — non abbiamo potuto trovare il pagamento fra le carte della Propositura; ma non può mettersi in dubbio l'esecuzione di quegli affreschi, nonostante l'avvenuta morte dell'Inghirami poco tempo dopo, poichè abbiamo memoria che a un Biagio muratore, detto Malviso, fu data in tre volte certa quantità di grano per il nolo delle tavole e per la costruzione del ponte ».[2]

[1] Si riferisce ad altri lavori fatti dal Lippi per il Ceppo il seguente documento: « Die 8 di dicembre 1456. Deliberarono e sopradetti rettori tucti e quatro dacordo che Giovanni camarlincho detto, possa dare et pagare senza suo preiudicio et dano a frate Filippo dipintore, uno resto di fiorini dieci de avere da questo Ceppo chome apare a libro debitori e creditori ». (Da un libro di *Stanziamenti e Deliberazioni* del 1453, tenuto da Bartolommeo de' Migliorati da Prato, notaro pubblico fiorentino, che si trova nell'Archivio del Ceppo). Gaetano Guasti, *I quadri della Galleria e altri oggetti d'arte del Comune di Prato*, pag. 42, nota 5.

[2] Gaetano Guasti, *I quadri della Galleria* ecc. Prato, Giachetti, 1888, pag. 43, e Cesare Guasti, *Ricordanze di Messer Gimignano Inghirami*, in *Archivio Storico Italiano*, serie V, tomo I, anno 1888, pag. 12, nota 3.

* * *

Dei due quadri che — secondo il Vasari — l'artista eseguì in San Domenico di Prato, uno andò perduto; l'altro, alla soppressione

LA VERGINE CHE ADORA IL BAMBINO
(Galleria Comunale di Prato)

del convento, nel 1866, fu tolto dal refettorio ove si trovava e collocato nella Galleria Comunale.

Questa tavola, molto danneggiata, serba tuttavia l'impronta della mano del maestro. Nel centro il Bambino raccolge le braccia distese verso la Vergine che, genuflessa, a mani giunte, sta in

adorazione, mentre a destra, san Giuseppe seduto, e a sinistra san Giorgio in piedi, con lo stendardo, fanno anch' essi omaggio al Redentore. Accanto a san Giuseppe, san Vincenzo solleva la sinistra in atto di maraviglia alla visione del piccolo Salvatore, e nella destra tiene un libro aperto su cui si legge: TIMETE DEVM QVIA VENIT HORA IVDICII EIVS. Nel fondo roccioso due pastori suonano la zampogna; in alto una gloria di angioli.

LA CIRCONCISIONE.
(Chiesa dello Spirito Santo in Prato.)

Lo stesso tipo della Vergine si riscontra nell' altra tavola rappresentante la Circoncisione, che fra Filippo dipinse nel 1467 per la chiesa dello Spirito Santo; tavola ora in pessimo stato ed in parte ridipinta, ma nella quale tuttavia più che in altre si doveva notare la collaborazione di fra Diamante.

Questo è l' ultimo lavoro che l'artista eseguì a Prato.

* * *

Ma veniamo, ch' è tempo, alla massima opera di lui, ai celebri affreschi incominciati, come abbiamo detto, nel 1452, sotto la propositura di messer Gimignano Inghirami, e compiuti sotto quella di messer Carlo de' Medici, figlio naturale di Cosimo. Rappresentano alcune scene delle vite di san Giovan Battista e di santo Stefano, il primo protettore di Firenze e del dominio fiorentino nel quale era già compreso il distretto pratese, l' altro patrono di Prato e titolare della Chiesa.

III.

Nel dipingere le storie di san Giovanni, Filippo non dimenticò le opere precedenti che avevano illustrato i fatti del Battista, quali la porta di Andrea Pisano, e il famoso dossale d'argento che orafi senesi e fiorentini avevano in parte lavorato, e intorno al quale si stava tuttavia lavorando. Per queste rimembranze, pur liberamente interpretando i soggetti, egli diviene più sobrio nelle composizioni e assume certi caratteri plastici e quella determinatezza di contorni che è propria appunto dell'arte scultoria, di guisa che queste sue figure acquistano più sicura costruzione, e più vivo e intenso carattere.

Nell'arte del frescare, in cui più vasto è il campo all'artista, e più libera la mano, egli, se anche non opera con la facilità di Benozzo o con la sicurezza del Ghirlandaio, riesce a mettere vigore di colorito e forza di chiaroscuri, modellando largamente, animando con bell'impasto e succo vivo di colore le carni e le vesti, mostrando insieme la padronanza della tecnica e il profitto tratto dallo studio delle opere dei grandi che lo avevano preceduto.

* * *

Nella volta, su fondo azzurro stellato d'oro, secondo l'antica usanza, collocò i quattro Evangelisti sulle nubi: san Marco col capo chino in atto meditativo; san Matteo con la testa sollevata, come ispirato; san Giovanni in atto di leggere; san Luca, pensoso, col capo poggiato sulla mano sinistra. « Pare che in questi quattro sembianti — scrive il Baldanzi — il pittore si sia proposto di rappresentare quattro diversi stadii della vita umana; e dalla gioventù, che nel più florido vigore si presenta in

san Luca, passa alla virilità in san Matteo; dall' età provetta, che egli attribuisce a san Marco, scende alla decrepitezza, che è veramente veneranda nel san Giovanni ».[1]

GLI EVANGELISTI.

Nel centro della volta il mistico agnello.

Nella parete di fondo, dentro finte nicchie, san Giovanni Gualberto e sant'Alberto, fondatore il primo dell' ordine vallom-

[1] *Delle Pitture di fra Filippo Lippi nel coro della Cattedrale in Prato e de' loro restauri.* Prato, Giachetti, 1835, pag. 20.

brosano, il secondo dell'ordine carmelitano. La grande finestra del centro, a vetri colorati, eseguita nel 1459 da prete Lorenzo da Pelago fiorentino, rappresenta la Vergine, sovrastante a vari Santi, e che, al momento della sua assunzione, lascia a san Tommaso la sacra Cintola.

Ai lati della cappella, in tre grandi scompartimenti, le storie dei due patroni: a destra quelle di san Giovanni, a sinistra quelle di santo Stefano.

* * *

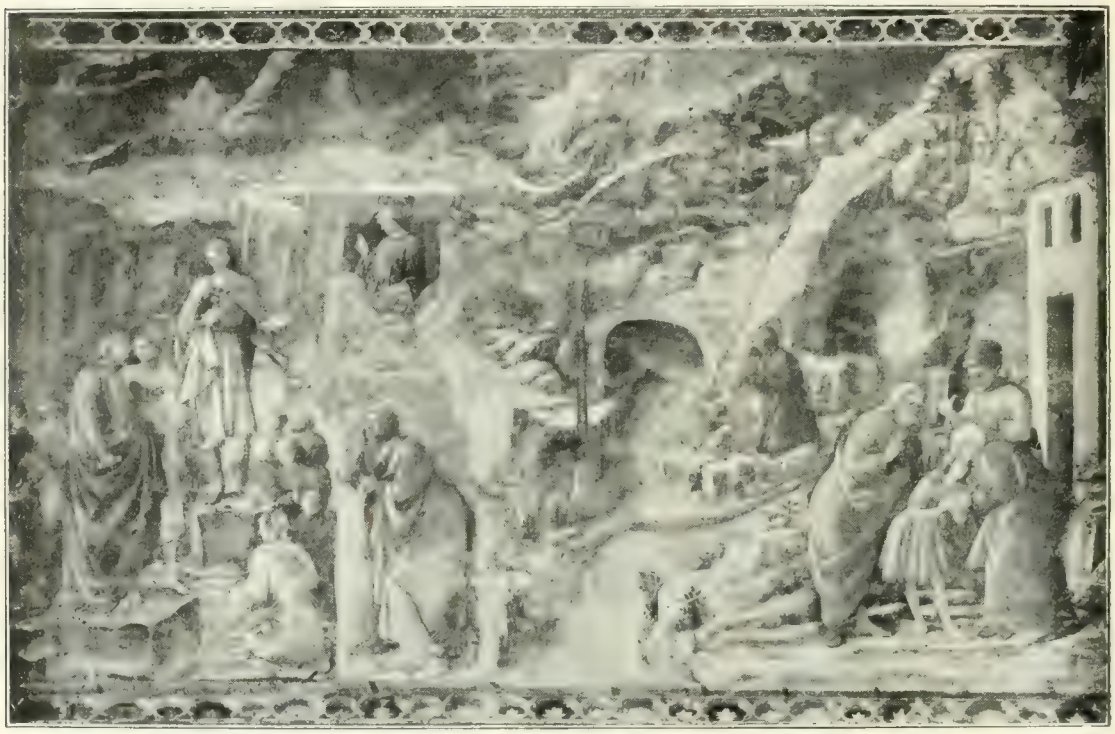
In alto, nella lunetta sono rappresentate la nascita del Precursore e l'imposizione del nome. Sant'Elisabetta, sollevandosi sul letto, guarda la donna intenta a lavare il neonato; nella

LA NASCITA DI SAN GIOVANNI

camera vicina Zaccaria scrive sulle ginocchia, in un cotolo, il nome del figliuolo, che la nutrice, seduta sul pavimento, gli presenta. Accanto, a destra, una donna reggo con una mano il calamaio e con l'altra le vesti, che cadono in abbondanti pieghe.

FRA FILIPPO LIPPI

Nello scompartimento inferiore san Giovanni si accomiata dai genitori che lo accarezzano amorevolmente. Più in dietro, in mezzo alle roccie tra cui scorre un piccolo ruscello, il Battista genuflesso giunge le mani e solleva la testa, fissi gli occhi al



EPISODI DELLA VITA DEL BATTISTA.

cielo implorando aiuto da Dio. In alto, fra le roccie, egli riappare più adulto, in atto di benedire coloro ai quali sovrasta; poi, a sinistra, ritto su di un masso, lo rivediamo ancora predicare a una turba di ascoltatori, fra i quali alcune donne. Da ultimo è rappresentato il banchetto di Erode.

* * *

Gli affreschi di Prato — a malgrado dei danni del tempo e dei restauri — sono, senza dubbio, la maggiore e la migliore opera del Nostro; tale opera che non pur nella vita di lui, ma nella storia dell' arte quattrocentistica si può dire che segni un momento assai notevole. Con queste composizioni fra Filippo

preannunzia le grandezze insuperate che la pittura toccherà sulla fine del secolo e agli albori del Cinquecento: le nobili ed eleganti figure dei suoi Evangelisti ben si avvicinano a quelle che ci darà il Ghirlandaio nel coro di Santa Maria Novella; i suoi ritratti maravigliosi, nei quali riconosciamo il degno discendente da Masaccio, formano gruppi di tale verità e vivacità — quello, sopra tutti, delle esequie di santo Stefano — da reggere al confronto con le migliori composizioni dei grandissimi che verranno poi; nella Salome danzante vedremo rivelate forme e attrattive femmine, anzi mondane, squisitamente moderne; nel banchetto di Erode la unità drammatica e artistica della rappresentazione è raggiunta: se anche la protagonista rimane sulla stessa scena in tre diversi momenti dell'azione, siamo oramai ben lontani e affatto liberi dalle divisioni schematiche del quadro, onde fino all'Angelico, e anche più tardi, si rappresenta lo svolgimento di una storia.

* * *

La donna che accanto a Zaccaria — nel primo affresco — regge il calamaio, è grandiosa figura così per la forma come per il movimento. « Si direbbe quasi — giustamente osserva il Cavalcaselle — che in questa, più ancora che nell'altra figura spinta innanzi dalla nutrice (nell'episodio della Nascita), abbia voluto il pittore dar prova della sua forza artistica, preconizzando quasi, insieme col Donatello, i tipi delle future Sibille di Michelangiolo ».[1] Da Michelangiolo infatti — scrive il Vasari — Filippo fu « non pur celebrato sempre, ma imitato in molte cose ».[2]

Nell'episodio del distacco di Giovanni ancor fanciullo dai genitori, il pittore riesce a commuovere, con l'affettuosa tenerezza che spira dalle figure, con la naturalezza e l'efficacia del gruppo.

La madre, che ricorda la figura col bambino dappresso nel tondo Bartolini, più sensibile e affettuosa, non si staccarsi dal

[1] *Storia della Pittura*, vol. V, p. 125.
[2] Vol. II, p. 626.

figlio e lo serra al seno con ineffabile gioia, mentre il padre, addolorato e mesto, sembra far forza a sè stesso: e sapendo che i voleri del figlio son quelli del cielo, alza la destra sopra il capo di lui, e lo benedice.

COMMIATO DI SAN GIOVANNI.

La predica nel deserto, tanto nella bene ordinata composizione, quanto con la vivacità della rappresentazione, mostra il progresso fatto da Filippo nell'aggruppar le figure. « Nella faccia di lui predicante — dice il Vasari — si conosce il divino spirito, e nelle turbe, che ascoltano, i diversi movimenti e l'allegrezza e l'affezione, così nelle donne come negli uomini, astratti e sospesi tutti negli ammaestramenti di San Giovanni ».[1] Il colore luminoso nelle carni, vigoroso e vivace nelle vesti; il disegno preciso e sicuro, il modo di piegare semplice e largo; i tipi varî e proprî a ciascun personaggio, e la nobiltà delle forme, dànno a tutta la pittura un'impronta e una attrattiva particolare, e mostrano come lo studio del vero congiunto a uno squisito sentimento poetico, abbiano ormai fatto del Nostro uno dei più grandi artisti del secolo XV.

[1] Vol. II, pag. 624.

ERATO CATTEDRALE

Fot. Alinari

Fotocalcografia Pisetti Milano

LA DANZA DI SALOME

* * *

Ma il sentimento poetico, l'amore per il vero, la passione per la seducente vaghezza femminile spirano in modo veramente mirabile dall'affresco rappresentante la danza di Salome nel convito di Erode. Qui l'artista si leva ad alta potenza rappresentativa lasciandosi trascinare dal suo temperamento, che tutto ci si rivela.

Al centro del grande affresco è figurata la danza: ai lati le due scene ad essa collegate; cioè, a sinistra Salome che aspetta la testa recisa del Santo; a destra ancora Salome che la presenta, inginocchiandosi, alla madre. Ben diversamente avevano figurato tal soggetto e doveva esser così, data la loro diversa educazione e più il loro individuale temperamento: Giotto, Andrea Pisano, Masolino e Donatello.

Giotto, il limpido ed efficace narratore, presenta la donna poggiata sul fianco sinistro e pronta alla danza toccando le corde della lira, mentre un giovane con la viola l'accompagna. Non ha veduto, nè poteva vedere, il sommo maestro nella danzatrice la seduzione della femmina: ha narrato fedelmente il fatto, ma non ha sentito quel che dell'eterno femminino, o mondano, vi si contiene.

Andrea Pisano, nelle porte famose del Battistero fiorentino, ripete da Giotto il motivo; colloca a destra la danzante, a sinistra il suonatore di viola: ma, se in questa rappresentazione le grazie della fanciulla appariscono appena, negli altri due pannelli, in cui ella assiste alla presentazione della testa ad Erode, e genuflessa poi la mostra alla madre, traspaiono abbastanza dalla gentile figura i vezzi muliebri. Masolino, invece, studioso del vero ma di scarso sentimento drammatico, toglie ogni calore alla scena presentando Salome umile e dimessa innanzi a Erode con le mani in croce al petto, così come Andrea Pisano l'aveva figurata in un particolare della sua porta. Ultimo,

SALOME DANZANTE

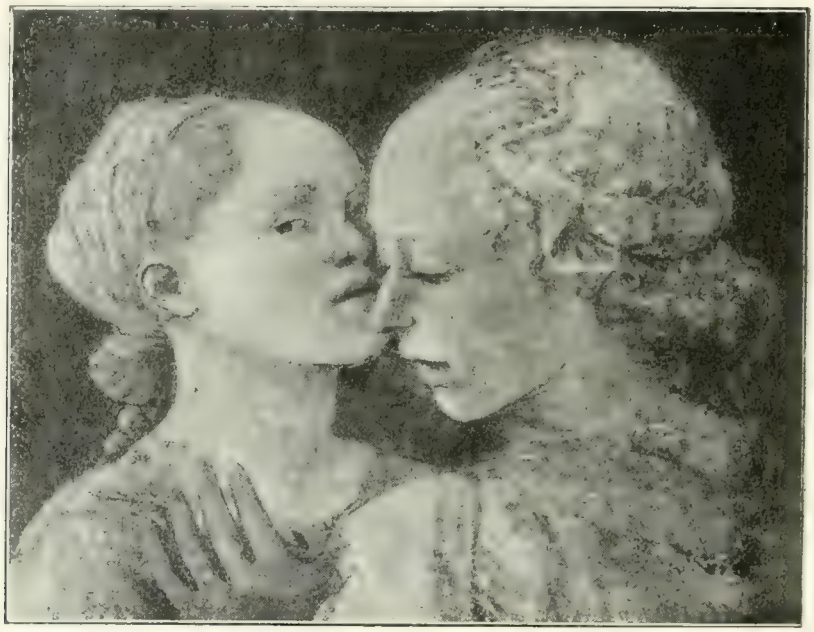
e più originale e più moderno, Donatello, rende il fluttuar delle vesti e la vivacità dell'episodio con quel fare drammatico che è tutto suo.

Fra Filippo — che si potrebbe giustamente chiamare nel senso moderno il primo pittore della donna — riesce a cogliere nella sua Salome tutta la mobilità delle linee, tutta la grazia delle movenze, tutta la vita degli atteggiamenti d'una leggiadra fanciulla. Portato da natura, come abbiamo visto, a sentire la bellezza muliebre, egli ha ben compreso il fascino e la voluttuosa morbidezza di quel corpo; e lo ha fatto palpitare, come meglio non potrebbe nessun raffinato moderno, negli ondeggiamenti della veste, nell'espressione del volto; nell'atteggiamento della testa, con i capelli quasi scomposti che si sollevano lasciando apparire la fronte spaziosa, e pur si annodano alla nuca in eleganti viluppi.

ERODIADE.

Col calore che dà la passione, col sentimento che sembra celare un desiderio, egli ha accarezzato quella figura, e a lei ha trovato giusto contorno nella magnifica sala, nel fasto delle vesti dei convitati, in tutto l'apparato ricco e sfarzoso di un convegno signorile. Quelle donne che assistono al banchetto amano la vita e mostrano di goderla: quasi indifferenti alla terribile azione che si svolge sotto i loro occhi, se pur fanno atto di dolore e di sorpresa, nel loro abbandono non han nulla di tragico. Nelle due fanciulle, che alla vista della testa recisa si gettano nelle brac-

cia l'una dell'altra, piuttosto che l'orrore del delitto, è facile scoprire qualche cosa di voluttuoso che traspira dalle labbra, dalla bocca e dagli occhi; in tutti quei convitati, l'artista, giunto all'apogeo della sua potenza, ha trasfuso tanta vita e tanta mo-



LE ANCELLE DI ERODIADE.

dernità da farci dimenticare ben volentieri il soggetto imposto a lui, e portarci in mezzo ai suoi contemporanei, alle sue proprie passioni.

* * *

Gli episodî della vita di santo Stefano, rappresentati nella parete opposta, sono ridotti ancora in peggiori condizioni di quelli testè illustrati. Nella lunetta vediamo la nascita del Santo; e lo spirito maligno che scambia il neonato, portando Stefano in aperta campagna per abbandonarlo alla sua sorte. Ma il bambino allattato da una cervia, vien raccolto da una donna che lo mostra a un religioso del santuario vicino, raccomandandolo alle sue cure.

Sotto, a sinistra, è il giovine Santo che viene consacrato diacono da san Pietro; accanto, si ritrae l'accoglienza affettuosa

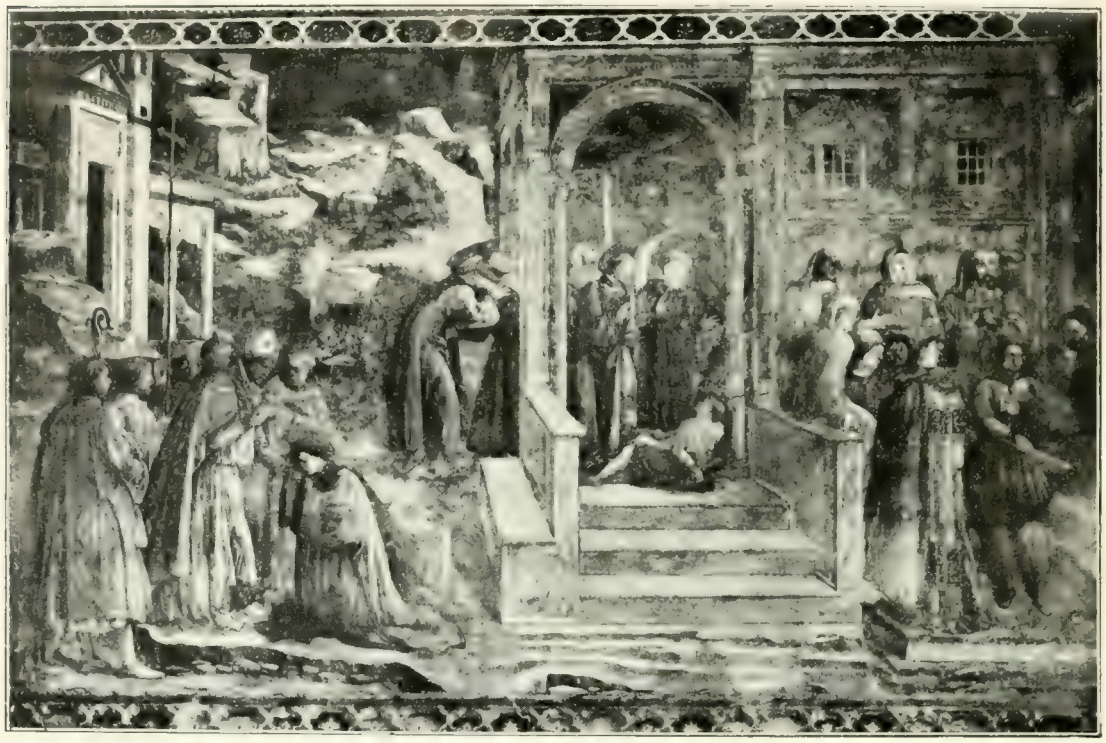
che gli fa, sulla soglia di casa, un padre dolente, il cui figlio, posseduto dal demonio, è ridotto agli estremi. E Stefano, presenti i genitori, libera l'indemoniato. A destra, egli disputa coi dotti sulla verità della sua religione.

Nell'affresco sottoposto, sono prima, a destra, il martirio del Santo (egli è figurato cadente sotto i colpi di pietra), poi le sue esequie.

LA NASCITA DI SANTO STEFANO.

Nella faccia del protomartire disputante contro i giudei, scrive il Vasari, « dimostrò tanto zelo e tanto fervore, che egli è cosa difficile ad immaginarlo, non che ad esprimerlo: e nei volti e nelle varie attitudini di essi Giudei l'odio, lo sdegno e la collera del vedersi vinti da lui. Siccome più apertamente mostra fece apparire la bestialità e la rabbia in coloro che l'uccidono con le pietre: avendole afferrate chi grandi e chi piccole, con uno strignere di denti orribile, e con gesti tutti crudeli e rabbiosi. E nientedimeno, infra sì terribile assalto, Santo Stefano sicurissimo e col viso levato al cielo si dimostra con grandissima carità e fervore supplicare all'Eterno Padre per quegli stessi che

lo uccidono: considerazioni certo bellissime, e da far conoscere altrui quanto vaglia la invenzione ed il saper esprimere gli affetti nelle pitture ».[1]



EPISODÎ DELLA VITA DI SANTO STEFANO.

Oggi, pur troppo, di tutte queste bellezze ben poco rimane; ma pur da quel poco si può argomentare quanto l'opera dovesse essere, ai suoi giorni, sovranamente viva.

* * *

Questi stessi soggetti che fra Filippo dipinse nella parete del coro pratese aveva istoriato l'Angelico a Roma nella cappella di Niccolò V; e, comparando fra loro le differenti scene, più viva risalta la differenza di sentimento e d'intendimento fra i due artisti. L'Angelico, più composto, più intimo, rifugge dalla rappresentazione di scene violenti e anima le figure di

[1] Vol. II, pag. 623.

PRATO — CATTEDRALE

Fot. Alinari

Fotocalcografia Lusetti Milano

EXEQUIE DI SANTO STEFANO

Fratelli Alinari Editori Firenze 10418

gioia serena, di rassegnata umiltà: il Lippi, innamorato della vita e delle esteriori apparenze di essa, dà risalto agli episodi in cui le sue qualità possano emergere, e pur dalle esequie del Santo fa scomparire ogni sentimento mistico sotto la fastosità e grandiosità della scena. Il pio Domenicano avea fatto risaltare le doti di carità, di fede, di amore del Santo: quindi la religiosità della consacrazione a diacono, la carità verso i poveri, il trionfo della religione nella predica e nella disputa, e il martirio per la fede. Fra Filippo s'indugia, invece, nei graziosi e intimi particolari della nascita di Stefano, si commuove ai miracoli di lui, e mette in disparte il martirio per dare maggior sviluppo alla pompa delle esequie: scena vera e veduta, ch'egli riproduce con tutta la potenza dell'arte sua.

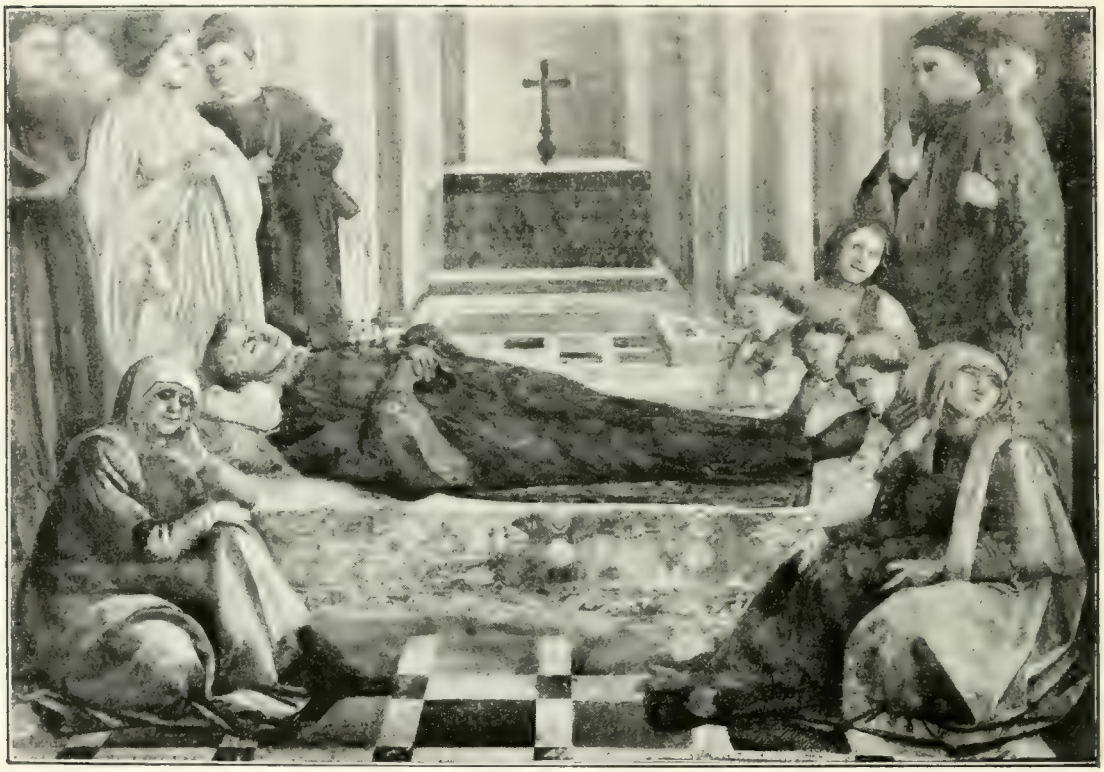
* * *

In questa composizione è ancora la tradizione di Giotto che trionfa; ma mentre questi anima con differenti caratteri i suoi personaggi, Filippo, più indifferente spettatore e osservatore superficiale, non si preoccupa che della grandiosità esteriore della scena, che diventa teatrale: tutti vi prendono parte, ma come *comparse*. Come bene osservò l'Ulmann, seri e dignitosi appaiono questi uomini, ma anche troppo freddi nel onore. Se non fosse presente quel cadavere sulla bara, non si direbbe certo ch'ei fossero là raccolti per piangere un loro compagno estinto.[1] Ma le belle figure, così ben proporzionate nell'ambiente dall'architettura brunelleschiana, e la bella architettura stessa (sebbene non molto corretta nella prospettiva), mostrano la somma abilità dell'artefice, che dalle piccole Madonne adoranti e pur dai maggiori quadri potè raggiungere — con lo studio perseverante — così alto grado di perfezione, così grande verità e potenza rappresentativa.

[1] *Sandro Botticelli*, pag. 8 e 9.

* * *

L'uso, che già accennammo, allora invalso d'introdurre nelle sacre rappresentazioni personaggi contemporanei ritratti al vero, trionfa in questo ultimo affresco del Lippi.



PARTICOLARE DELLE ESEQUIE DI SANTO STEFANO.

« Non meno di ventiquattro — scrive il Baldanzi — sono le persone introdotte a prestare gli estremi uffici al santo Levita, e di quasi tutte egli prese le sembianze dal vero, non tanto per risvegliare maggiore interesse nella sua rappresentanza, quanto per onorare molti ragguardevoli per grado o per virtù allora esistenti ».[1]

Secondo il Vasari, il prelato dalla cappa rossa e dal berretto di egual colore che sta di fronte al feretro sarebbe « messer

[1] *Pitture di fra Filippo in Prato*, pag. 39.

Carlo, figliuolo naturale di Cosimo de' Medici, allora proposto di quella chiesa, la quale fu da lui e dalla sua casa molto beneficata ». Di fianco al Medici, e quasi persone del suo seguito, vestono due canonici, uno dei quali è forse il vicario messer Paolo della Torricella, l'altro messer Niccolao di Lapo Spighi. In quello genuflesso con le mani incrociate sul petto si vuol riconoscere, per costante tradizione, messer Giuliano Guizzelmi, giovine lodato a quei tempi per talento e dottrina, che occupò in seguito un posto insigne fra i giureconsulti toscani. Così sempre il Baldanzi.

CARLO DE' MEDICI.

Poco discosto dal Medici, alla sua destra, un prelato di alta statura, dalle forme asciutte, solleva le braccia e guarda con espressione di dolore il Santo morto: ha in capo un alto berretto violaceo e in dosso una toga scura ricamata a fiori. Sarebbe questo il ritratto del pittore, cui allude forse il Vasari scrivendo che Filippo ritrasse sè stesso allo specchio, vestito di nero in abito prelatizio, con lo scolaro suo fra Diamante. Ma osservò già giustamente il Cavalcaselle quella testa non somiglia al ritratto che fra Filippo ci lasciò nel dipinto di Sant'Ambrogio, nè al suo busto nel monumento sepolcrale a Spoleto. Quanto a fra Diamante, che il Vasari ricorda, non abbiamo davvero alcun dato per ravvisarlo piuttosto in questa che in quella fra le numerose figure dell'affresco.

* * *

Altrettanto difficile ci sembra riconoscere la parte che ebbe veramente lo scolare nella esecuzione di questi grandi affreschi del suo maestro, se vogliamo tener conto del lunghissimo tempo che corse fra le prime e le ultime storie (1452-1464) e della varietà di maniera che perciò ne conseguì fra l'una scena e l'altra. Tuttavia non sbaglieremo assegnando a Diamante i motivi ornamentali eseguiti accuratamente; le decorazioni delle vesti, le finte cornici e le striscie prospetticamente disegnate, che quasi egualmente si ripetono a Spoleto, dove lo scolare collaborò anche maggiormente. E a lui pure si devono attribuire i due Santi Alberto e Gualberto, che nel debole disegno, nella mancanza di vita e di espressione, si possono considerare come i caratteristici precursori di numerose figure dipinte a Spoleto e in alcune tavole a Prato.

I SUPPOSTI RITRATTI DI FRA FILIPPO E DI FRA DIAMANTE.

* * *

L'Ulmann, notando le differenze di carattere e di composizione tra gli affreschi superiori e gli ultimi in basso, suppose nel dipinto che ritrae la danza di Salome l'influsso di Benozzo, che dipingeva allora nel Palazzo dei Medici (poi Riccardi), e in

quello delle esequie di santo Stefano un influsso umbro, ossia più particolarmente di Piero della Francesca, la cui opera Filippo potè conoscere nel 1461, allorchè si recò a Perugia per stimare gli affreschi di Benedetto Bonfigli. Avremmo così anche un dato cronologico, abbastanza preciso, per entrambe le composizioni. Ma dobbiamo confessare che tutto il fondamento di queste supposte influenze non ci sembra molto attendibile. L'arte

di Piero della Francesca, tanto diversa per carattere e per sentimento da quella di Filippo, non poteva davvero esercitare efficacia sull'animo mondano del frate, già allora provetto maestro; meno ancora possiamo ammettere che da Benozzo apprendesse egli « gli amabili talenti narrativi e che in certo grado se li appropriasse ».[1] Il Gozzoli dipinse nel Palazzo di Via Larga verso il 1459; e allora Filippo, non che imitare da Benozzo, avrebbe a lui potuto insegnare quel senso di fantasia sì elegante

[1] Ulmann, *Sandro Botticelli*, pag. 10.

esteriorità che era proprio del suo temperamento artistico. Chi invece ricordi che non meno di dodici anni bisognarono per condurre a termine i sei affreschi, avrà, molto più naturalmente, la spiegazione delle grandi differenze di maniera che si riscontrano fra l'uno e l'altro. Ultime, anche secondo noi, furono frescate le storie di Salome (1457-1460) e le esequie di santo Stefano, che si devono portare più in qua del '60, poichè in quell'anno Carlo de' Medici fu nominato proposto della Pieve; prime invece furono le volte con gli Evangelisti e le Natività del Battista e di santo Stefano; verso il '57, dovettero essere eseguiti i due affreschi con i vari episodî delle vite dei due Santi.

III.

(1467-1469.)

Fra Filippo Lipp.

L'ULTIMO lavoro di Filippo a Prato fu il quadro per la chiesa dello Spirito Santo. Come si rileva dalle note di pagamenti pubblicate dal Guasti, la tavola, non ancora finita il 17 marzo del 1467, nel marzo del '68 era già collocata sull'altare maggiore della chiesa. Quindi solo verso la fine del 1467 il maestro potè recarsi a Spoleto in compagnia del fido scolare fra Diamante. Ve lo aveva chiamato, come già accennammo, per mezzo di Cosimo de' Medici, quel Comune affinchè dipingesse a fresco la cappella maggiore « nella chiesa principale della Nostra Donna »; grande opera, « la quale — prosegue il Vasari — lavorando insieme con fra Diamante, condusse a bonissimo termine; ma, sopravvenuto dalla morte, non la potette finire ». E fu compiuta dallo scolare.

* * *

L'incarico del Comune spoletano non era adatto al nostro artefice, secondo il Rio. « Il s'agissait — scrive egli — de représenter, en figures de grande dimension, l'Annonciation, la Na-

tivité, la Mort et l'Assomption de la Vierge, c'est-à-dire une série de sujets qui demandaient précisément les qualités dont l'artiste était le plus dépourvu. Il n'est donc pas surprenant qu'au point de vue de l'inspiration, il y ait complètement échoué ».[1] Troppo severo giudizio, nel quale si dimentica che in quel momento, dopo l'Angelico, nessun altro pittore avrebbe meglio del Lippi potuto trattare grandi soggetti religiosi, e si esagerano i danni del naturalismo, che, se pareva pernicioso al Rio, fu, in effetto, vantaggiosissimo al progresso dell' arte.

* * *

Nel semicatino dell' abside della chiesa spoletana è l' Incoronazione della Madonna; e sotto, l'Annunziazione, la Nascita di Cristo e la Morte della Madre.

Sull' azzurro vivo del cielo il disco del sole manda raggi d'oro, mentre più in basso, fra una gloria di angioli, Dio Padre solleva la destra in atto di benedire e con la sinistra pone la corona sul capo della Vergine. Due angioli, i più grandi della schiera, stanno in piedi, ai lati del gruppo centrale; l' uno agitando il turibolo, l' altro spargendo fiori. Sotto alle falangi celesti, in semicerchio, inginocchiati, i profeti del Vecchio e del Nuovo Testamento, le Sibille e le Sante.

Siamo ben lontani dall' altezza raggiunta dal Lippi a Prato; tuttavia, anche in questo affresco, spira quel sentimento di grazia e di vivacità che è tutto proprio al Nostro. Allegra e piacevole la composizione, nonostante le difficoltà grandi che il pittore dovette superare per l' estensione e la forma della volta. Quale altro artista avrebbe saputo immaginare con tanta genialità e con tanto ardimento un' opera simile, dove alla grandiosità del gesto dell' Eterno fanno contrasto l'atto umile della Incoronata, la graziosa schiera degli angioli danzanti? Certo

[1] Rio, *De l'Art Chrétien*. Paris, 1874, vol. I, pag. 389.

SPOLETO | CATTEDRALE

l'artefice, di cui abbiamo ammirato il sommo della potenza nella cattedrale pratese, qui appare un po' più vecchio e stanco, e però, troppo spesso, ricorre allo scolare. Ma quella gloria di angioli, che a frotte rompono la linea dell'aureole prismatiche, quasi non sappiano frenare la gioia ardente che li attrae verso il Signore e la Madre, è una delle invenzioni più fresche e più leggiadre del Quattrocento, una splendida festa di luce e di colori.

* * *

Se veniamo ai particolari, riconosceremo facilmente, e in più luoghi, il pennello più debole di fra Diamante: nel viso della Vergine, diverso da quelli che Filippo creò nelle pitture fiorentine e pratesi; in alcune teste di angioli, cui manca la grazia infantile e la gioconda spensieratezza che è propria del maestro; nella maniera di trattare le vesti, in modo superficiale e duro; difetto caratteristico di fra Diamante, e molto evidente, sebbene egli cerchi di nasconderlo sotto le ricche frangie e gli ornamenti eseguiti con estrema finezza. Nei vari gruppi di angioli è notevole e chiara la differenza fra quelli dovuti a fra Filippo e quelli di Diamante: mossi, vivaci, eleganti i primi, con le vesti che ben delineano i corpi; gli altri o senza grazia, e manierati, o rigidi e insignificanti. Nello stesso gruppo centrale, se pur è di Filippo il disegno, l'esecuzione si deve in gran parte allo scolare: sono certo di mano di questo la ricca decorazione della tiara e del trono, i grandi fiori d'oro trapunti sul manto della Vergine. In somma, mentre la metà sinistra, con gli angioli dai riccioli biondi, dalle vesti ondeggianti e con le belle figure dei profeti, serba la caratteristica impronta del maestro, a destra dobbiamo riconoscere la maniera dello scolare. E questa si rivela anche in maggior grado nelle pitture sottostanti.

* * *

Dentro un loggiato di stile quattrocentesco siede la Vergine che al sopravvenire dell' angiolo si volge lievemente sollevando una mano in atto di sorpresa e inchinando appena il volto. Tiene l'annunziatore con la sinistra un giglio, e porta al petto la destra. Nel fondo, la cinta delle mura merlate; e al di sopra di esse e attraverso una porta, la campagna e i colli ombreggiati dagli alberi. Nel cielo, dentro un cerchio splendente, Dio Padre circondato dagli angioli piove sulla mistica colomba e sulla Vergine un fascio di raggi d'oro.

L' ANNUNZIAZIONE.

È questa fra le composizioni inferiori la sola che si possa francamente attribuire al pennello di Filippo. Il tipo della Vergine ricorda la santa Margherita del quadro pratese e riproduce i lineamenti della donna amata dal Lippi; meno significante è il volto dell' angiolo; ma tutta la bella pittura è, ormai, troppo danneggiata dal tempo.

* * *

Nella Morte della Vergine prevale l'opera di Diamante. La scena ricorda (ma non è più che una pallida reminiscenza) il transito di san Girolamo e le esequie di santo Stefano in Prato; senza avere affatto di queste nè la grandiosità nè la verità.

Nella Vergine morta e nel san Pietro in abiti pontificali, le teste così male s'impostano sul torso da apparire o divelte dal

corpo, o affogate fra le spalle. Più espressive le due figure genuflesse dinanzi alla bara, e son certo di fra Filippo; come suoi, senza dubbio, sono i due giovani, all'angolo sinistro, uno dei quali volge la schiena ai riguardanti. Ma gli altri, dalle lunghe capigliature chiare, hanno tipi diversi da quelli propri alle

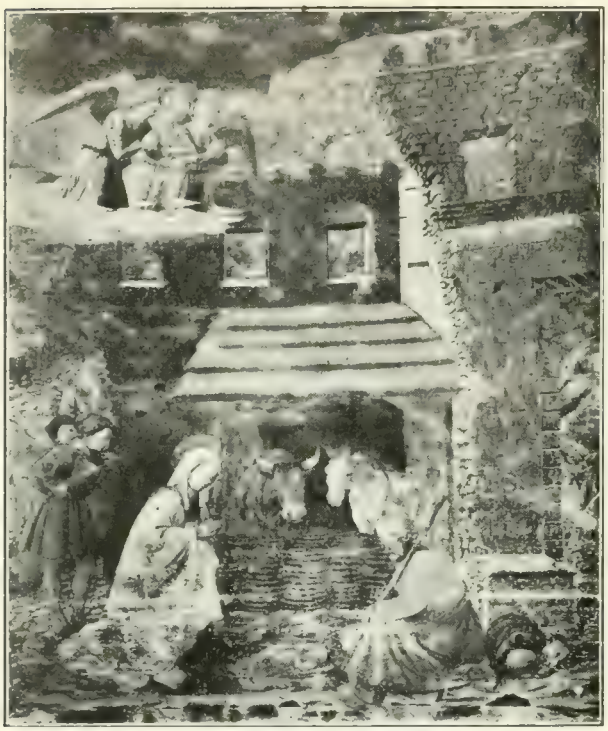
LA MORTE DELLA VERGINE.

opere genuine del maestro, e le vesti — come giustamente notò l'Ulmann — mostrano evidenti i segni della maniera del discepolo. Il quale ama di figurare il mantello raccolto dalla mano sul davanti in un lembo, o tirato sotto il braccio e tenuto stretto al corpo: panneggiamento così abituale a fra Diamante da diventare sicuro segno di riconoscimento delle figure dovute a lui.[1]

A destra del quadro vediamo tre angioli con ceri in mano, e accanto ad essi, di prospetto, una figura in piedi con berretto nero in capo, che accenna con la sinistra alla Vergine, mentre con la destra solleva il mantello bianco dell'ordine carmelitano. Sarebbe, come vuole tradizione, il ritratto del maestro; ma l'ovo-

[1] Ulmann, *Sandro Botticelli*, pag. 12.

esso rappresenta un uomo più giovane di Filippo, e non ricorda affatto quell'unica sicura effigie che di sè il Lippi ci lasciò nel quadro per le monache di Sant'Ambrogio. Non sarà piuttosto da riconoscere in quel frate, Diamante, allora in età di circa quarant'anni, quanti appunto ne dimostra quella figura?



LA NATIVITÀ DI CRISTO.

In alto, più addietro, la Vergine dentro la mandorla, offre la sacra cintola a san Tommaso.

* * *

Del tutto opera di fra Diamante è la Natività di Cristo. Qui la Vergine somiglia a quella dell'Incoronata; e san Giuseppe, dalla barba e dai capelli bianchi, mostra una burbera testa di vecchio, che si può dire caratteristica della maniera dello scolare; sono poi ben proprie di lui la minuziosità e l'accuratezza negli accessorî.

* * *

Discordi — come già notammo — sono i giudizi su questi affreschi spoletani; ma non bisogna dimenticare che ai difetti originali di queste pitture (le quali mal si potrebbero paragonare con i capolavori di Prato), dovuti all'età del pittore e all'inesperienza del suo aiuto, molti danni aggiunsero l'umidità, l'incuria degli uomini e i restauri. In condizioni certo assai migliori delle attuali li aveva veduti il Vasari, che ne scriveva da Roma, il 14 aprile 1566, a Vincenzo Borghini: « passai d'Ascesi, Fuligno, Spuleti, dove io rividi la cappella di fra Filippo nel Duomo, cosa molto bella! Fu grand'uomo »!

* * *

Morì questo grande il 9 ottobre 1469 e dal discepolo fu sepolto in quella medesima chiesa dove aveva lavorato fino all'ultimo suo giorno. Più tardi Lorenzo de' Medici, essendo ambasciatore dei Fiorentini, « fece la via di Spoleti per chiedere a quella comunità il corpo di fra Filippo..., ma gli fu risposto da loro, che essi avevano carestia d'ornamento, e massimamente d'uomini eccellenti; perchè, per onorarsi, gliel domandarono in grazia; aggiugnendo che avendo in Fiorenza infiniti uomini famosi e quasi di superchio, ch' e' volesse fare senza questo: e così non l' ebbe altrimenti. Bene è vero — prosegue il biografo — che, deliberatosi poi di onorarlo in quel miglior modo che e' poteva, mandò Filippino, suo figliuolo, a Roma al cardinale di Napoli per fargli una cappella. Il quale passando da Spoleti, per commissione di Lorenzo fece fargli una sepoltura di marmo sotto l'organo e sopra la sagrestia; dove spese cento ducati d'oro, i quali pagò Nofri Tornaboni, maestro del banco de' Medici: e da messer Agnolo Poliziano gli fece fare il presente epigramma, intagliato in detta sepoltura di lettere antiche:

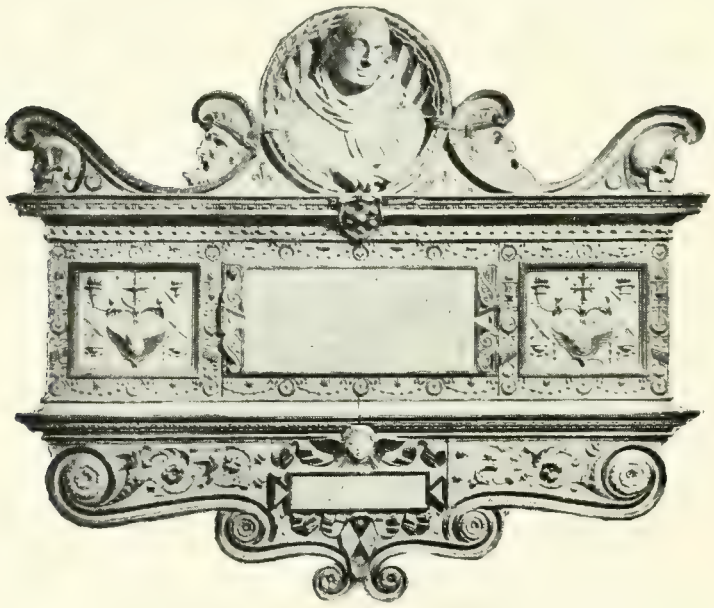
CONDITVS HIC EGO SVM PICTVRE FAMA PHILIPPVS
NVLLI IGNOTA MEE EST GRATIA MIRA MANVS
ARTIFICIS POTVI DIGITIS ANIMARE COLORES
SPERATAQVE ANIMOS FALLERE VOCE DIV
IPSA MEIS STVPVIT NATVRA EXPRESSA FIGVRIS
MEQVE SVIS FASSA EST ARTIBVS ESSE PAREM

MARMOREO TVMVLO MEDICES LAVRENTIVS HIC MD
CONDIDIT ANTE HVMILI PVLVERE TECTVS FRAM[1]

[1] Qui son io sepolto, gloria della pittura, Filippo; a nessuno è ignota la meravigliosa grazia della mia mano. Seppi con maestria d'artefice dar vita ai colori e quasi la parola alle mie figure. La natura medesima mi sono rappresentata e mi confessò d'essere eguagliata nell'arte sua. Qui in marmoreo tumulo mi ripose Lorenzo de' Medici; prima io era ricoperto dall'umile terra.

Più semplicemente, ma non meno efficacemente, i Carmelitani di Firenze, memori, e a buon dritto gloriosi, dell' antico confratello, che con l' arte, se non con la vita, aveva nobilitato l' ordine, scrissero nel loro Necrologio, all' anno 1469 :

VIIII octobris F. Philippus Thomæ Lippi de Lippis de Flor. pictor famosissimus, obiit Spoleti pingens cappellam maiorem in ecclesia Cathedrali, et ibidem maximo honore in tumba marmorea ante portam mediam dictæ ecclesiæ sepultus. Huic tanta fuit in pictura gratia, ut vix nullus eum nostris temporibus pingens attigerit: qualis pictor fuit, cappella Prati depicta et alia eius mira opera testantur.



BIBLIOGRAFIA.

Baldanzi F. — *Delle pitture di fra Filippo nel coro della Cattedrale di Prato e de' loro restauri.* Prato, Giachetti, 1835.

Baldanzi F. — *Della chiesa cattedrale di Prato.* Descrizione corredata di notizie storiche e di documenti inediti. Prato, MDCCCXLVI.

Baldinucci F. — *Notizie dei Professori del Disegno.* Firenze, Batelli, 1845.

Berenson B. — *The Florentine Painters of the Renaissance.* London, 1896.

Bode W. — *La Renaissance au Musée de Berlin. — Les Peintres florentins du XV siècle* (*Gazette des Beaux Arts,* 1888, pag. 472 e seg.).

Borghini R. — *Il Riposo.* Milano, tip. de' Classici, 1807.

Burckhardt und Bode. — *Cicerone.* Leipzig, 1898.

Castelar E. — *Fra Filippo Lippi. Novela historica.* Barcellona, 1877.

Cavalcaselle e Crowe. — *Storia della Pittura in Italia.* Vol. V. Firenze, 1892. Successori Le Monnier.

Eastlake C. L. — *Pictures in the National Gallery.* Parte I. London.

Foerster Ernst. — *Geschichte der italienischen Kunst.* Vol. III. Leipzig, 1872.

Gaye. — *Carteggio inedito d'Artisti.* Firenze, Molini, MDCCCXXXIX.

Guasti Gaetano. — *I quadri della Galleria ed altri oggetti del Comune di Prato.* Prato, 1888.

Lafenestre G. — *La Peinture italienne* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux Arts).

Lanzi L. — *Storia pittorica della Italia.* Firenze, Marchini, 1834.

Lermolieff. — *Le opere dei Maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.* Bologna, Zanichelli, 1886.

Mantz Paul. — *Fra Filippo Lippi* (*Histoire des Peintres de toutes les Écoles par Ch. Blanc*).

Meyer Julius und W. Bode. — *Die Gemälde-Galerie des Königlichen Museums zu Berlin - Erste Gruppe - Die Naturalisten auf italienischer Halbinsel*, pag. 8-15. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

MILANESI G. — *Fra Filippo Lippi* (*L'Art*, 1877-78, Decembre-Gennaio).

MILANESI G. — *Nuovi documenti per la Storia dell'Arte Toscana dal XII al XV secolo.* Firenze, Dotti, 1901.

MORELLI G. — *Della Pittura italiana.* Milano, Treves, 1897.

MUNTZ E. — *Histoire de l'Art pendant la Renaissance.* — I. *Les Primitifs.* Paris, Hachette, 1889.

RICHTER J. P. — *Italian Art in the National Gallery.* London, Sampson Low, 1883.

RIO. — *De l'Art Chrétien.* Paris, 1874.

SYMONDS. — *Il Rinascimento in Italia. Le Belle Arti.* Firenze, Le Monnier, 1879.

ULMANN HERMANN. — *Sandro Botticelli.* München. Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vormals Friedrich Bruckmann, 1893, pag. 3-21.

VASARI. — *Le Opere con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi.* Firenze, Sansoni, 1878-1885.

VENTURI ADOLFO. — *La Madonna.* Milano, Hoepli, 1900.

WEDMORE T. F. -- *Andrea del Sarto and Filippo Lippi* (*St. Jame's Magazine.* London, 1864).

WOERMANN KARL. — *Filippo Lippi* (Dohme, Kunst und Künstler, n° XLIX).

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI.

La Vergine che adora il Figlio (Galleria degli Uffizi) . . . . . Frontespizio
Angeli dell' « Incoronazione » . . . . . Pag. 7 e 29
Veduta di Firenze (Dall'affresco del Vasari in Palazzo Vecchio) 33
La Vergine che adora il Figlio (Galleria Antica e Moderna di Firenze). 37
La Vergine che adora il Figlio (Galleria Antica e Moderna di Firenze). 39
La Vergine che adora il Figlio (Museo di Berlino. — *Fot. Hanfstaengl*). 42
L'Annunziazione (Galleria Nazionale di Londra. — *Fot. Mansell*). 44
San Giovanni Battista e altri santi (Galleria Nazionale di Londra. — *Fot. Mansell*) 45
L'Annunziazione (Pinacoteca di Monaco. — *Fot. Bruckmann*) . . 48
L'Annunziazione (Chiesa di San Lorenzo in Firenze) 51
L'Annunziazione (Raccolta Hertz in Roma. — *Fot. Anderson*) 53
L'Annunziazione (Galleria Antica e Moderna di Firenze). 54
La Vergine in trono fra angioli e Santi (Museo del Louvre. — *Fot. Braun*). 57
Il Miracolo di san Frediano (Galleria Antica e Moderna di Firenze) . . 58
L'Annunzio della morte alla Vergine (Galleria Antica e Moderna di Firenze). ivi
Sant'Agostino nello studio (Galleria Antica e Moderna di Firenze) . . 60
L'Incoronazione della Vergine (Museo Laterano). 60
La Morte di san Girolamo (Cattedrale di Prato). 62
L'Incoronazione della Vergine (Galleria Antica e Moderna di Firenze) *fuori testo.*
Ritratto di fra Filippo Lippi (Particolare del quadro di Sant'Ambrogio). 65
Particolare del quadro di Sant'Ambrogio. 66
L'apparizione della Vergine a san Bernardo (Galleria Nazionale di Londra. — *Fot. Mansell*). 70
San Lorenzo fra i santi Cosimo e Damiano (Palazzo Alessandri in Firenze) 73
La Vergine col Figlio e Santi (Galleria Antica e Moderna) . . . 74

La Vergine col Figlio (Museo di Berlino. — *Fot. Hanfstaengl*) . . . Pag. 76
La Cattedrale di Prato 79
La Vergine col Figlio (Galleria de' Pitti in Firenze) 84
Particolare del tondo nella Galleria de' Pitti 85
La Vergine col Figlio fra due Santi (Galleria Comunale di Prato) 86
La Vergine di Misericordia (Museo di Berlino. — *Fot. Hanfstaengl*) . . . 87
Lettera autografa di fra Filippo (R. Archivio di Stato di Firenze) . . . 89
La Vergine che dà la cintola a san Tommaso (Galleria Comunale di Prato) 92
La Vergine che adora il Figlio (Particolare del quadro nella Galleria degli Uffizi) 94
La Vergine col Figlio (Galleria di Monaco. — *Fot. Bruckmann*) 95
La Vergine che adora il Figlio (Galleria Comunale di Prato) 97
La Circoncisione (Chiesa dello Spirito Santo in Prato) 98
Gli Evangelisti (Cattedrale di Prato) 100
La Nascita di san Giovanni 101
Episodî della vita del Battista 102
Commiato di san Giovanni 104
Il Banchetto d' Erode, *fuori testo.*
Salome danzante 106
Erodiade 107
Le ancelle di Erodiade 108
La Nascita di santo Stefano 109
Episodî della vita di santo Stefano 110
Le Esequie di santo Stefano, *fuori testo.*
Particolare delle Esequie di santo Stefano 112
Carlo de' Medici 113
I supposti ritratti di fra Filippo e di fra Diamante 114
Particolari dell' affresco: « Le Esequie di santo Stefano » 115
Particolare dell' affresco: « Le Esequie di santo Stefano » 116
Veduta di Spoleto 119
L' Incoronazione della Vergine (Cattedrale di Spoleto) *fuori testo.*
L'Annunziazione 122
La Morte della Vergine 123
La Natività di Cristo 124
Tomba di fra Filippo nella Cattedrale di Spoleto 126

INDICE.

Introduzione . . . . . Pag. 1

Parte Prima (1406-1452):
Fra Filippo Lippi a Firenze 31

Parte Seconda (1452-1467):
Fra Filippo Lippi a Prato 77

Parte Terza (1467-1469):
Fra Filippo Lippi a Spoleto 117

Bibliografia 127

Indice delle Illustrazioni 129

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY